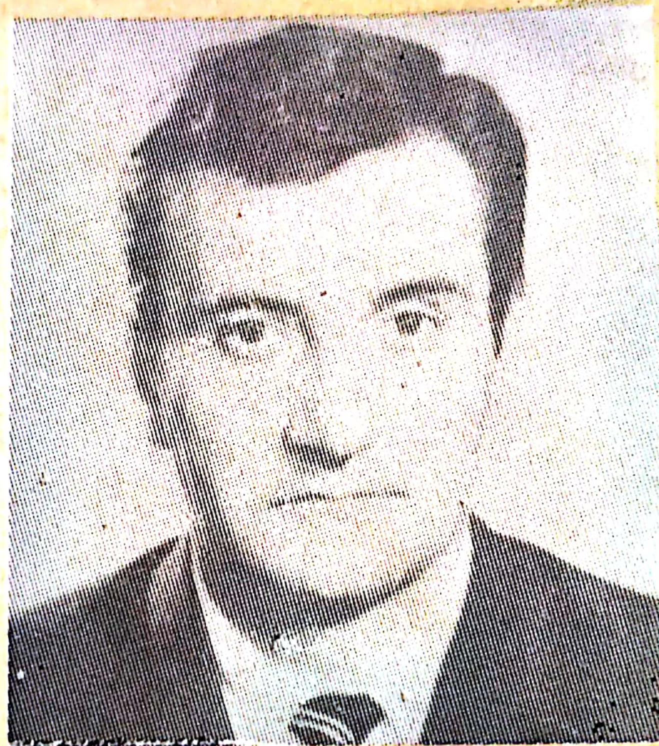
TEXTE COMENTATE

Lyceum



Antologie,
prefață,
comentarii,
referințe critice
și bibliografie
de
ION BOGDAN LEFTER

ALEXANDRU IVASIUC

Păsările

EDITURA  ALBATROS

ALEXANDRU IVASIUC

Păsările

Antologie,
prefață,
comentarii,
referințe critice
și bibliografie
de
ION BOGDAN LEFTER

PREFAȚĂ

I. DATE BIOGRAFICE: DESTINUL UNUI REPREZENTANT

Toate datele, cele de strictă biografie și altele ținînd de contextul existențial mai larg, au conlucrat pentru a face din Alexandru Ivasiuc o figură *reprezentativă — exponențială*, cum se mai zice. Ivit în literatură într-o manieră aproape simbolică, țîșnind din necunoscut, impunîndu-se brusc cu un roman neanunțat de nimic, nici de cel mai mic semn al unei promisiuni, Ivasiuc a cunoscut repede succesul, a făcut carieră în lumea literară și culturală, a condus instituții de profil, așa cum îi plăcea și cum cu voluptate a exersat în ficțiunea romanelor sale, mereu preocupate de ideea *puterii*, mereu centrate în jurul unor figuri de dominatori, de practicieni ai autorității. *Reprezentative*, apariția și ascensiunea prozatorului au ilustrat un fel de mit al momentului cultural de atunci, marcat de elanurile reîntemeierilor estetice, cînd o serie întreagă de Feți-Frumoși și Ilene-Cosînzene au populat exuberanți o literatură extrem de săracă în valori recente, incapabilă deocamdată să echilibreze amintirea marii epoci interbelice. Împrejurările istorice i-au obligat pe tinerii autori ai acelor ani să se înfățișeze impetuoși și „talentați", gata să ducă într-o clipită la bun capăt sarcina de a descoperi încă o dată Americile artei scrisului. În acea generație (o putem numi astfel:) „istorică", era firesc ca Ivasiuc, teoreticianul — cu armele romanești și eseistice — al mecanismelor puterii și autorității, să devină unul dintre protagoniști. Destin împlinit fără ezitări sau poticneli. Prima carte și apoi, în anul următor, a doua sînt primite săr-

bătorește, premiate deîndată, și-l duc pe abia-afirmatul autor tocmai în Statele Unite, invitat la un „Program internațional de creație". Sînt anii '67—'68, cînd în literatura română — vorba unui poet — „totul se poate". „Mitul" produs de epocă și ilustrat (și) de ascensiunea lui Ivasiuc făcea parte din categoria aceluia cunoscut peste Ocean drept „the American dream"...

De la început și pînă la sfîrșit, biografia autorului nostru oferă și alte date, mai subtile, *reprezentativității* despre care vorbeam. Înainte de orice prin geografia destinului său. Bucureștean în anii de școală și la maturitate, el e maramureșean prin naștere *(n. 12 iulie 1933 la Sighetul Marmației)* și prin ascendența maternă, dar și bucovinean (sucevean) în linie paternă. Cele trei mari provincii românești își au — așadar — fiecare partea ei în „sinteza" care era prozatorul Ivasiuc. Traseul studiilor sale, dezordonate și neterminate, spune — poate — și el ceva despre agitația acelei epoci, despre impulsivitatea ei în destule privințe entropică *(după clasele primare, urmate între 1940—1944 la București, frecventează un an — 1944—1945 — cursurile liceului „Matei Basarab", apoi continuă — 1945—1951 — la liceul „Dragoș Vodă" din Sighetul Marmației și face — 1951—1956 — studii universitare de filozofie și medicină, neîncheiate vreodată)*. Perioada imediat următoare din viața sa, aproape deloc discutată, e — încă o dată — *reprezentativă* pentru etapa istorică de atunci, capabilă să lege imprevizibil destinul unui tînăr intelectual ca Alexandru Ivasiuc de al unora mai vîrstnici, cum erau Constantin Noica, Adrian Marino, Al. Paleologu și alții. Mai apoi, urmînd un tip de traiectorie profesională standard *(în cazul său, operator chimist în 1963 și funcționar la ambasada S.U.A. între 1963 și 1968)*, irupe după succesul teribil al primelor cărți și ajunge să îndeplinească pomenitele funcții de conducere *(1970, redactor-șef la Editura Cartea Românească; 1970—1972, secretar al Uniunii Scriitorilor din R.S.R.; 1972—1974, director al Casei de filme nr. 1)*.

Nu doar cariera autorului, ci și a cărților sale spune totul despre perioada de după 1965: comentate abundent, ele au beneficiat de dezbateri speciale (de pildă *Convorbirile „României literare"*, *Cinci opinii despre o carte, Alexandru Ivasiuc: „Păsările"*, în „România literară" nr. 17/1971), au fost copleșite de premii, unele dintre ele caracteristice momentului (premiul „României literare" și premiul C.C.E.S., alături de premii ale Uniunii Scriitorilor și Academiei R.S.R.), și au beneficiat de repezi reeditări (vezi bibliografia de la sfîrșitul acestui volum). Un statut și o semnificație aparte are și eseistica lui Ivasiuc, derulată într-un șir consecvent de mici texte (apărute la rubrica *Pro domo* din „Contemporanul", 1969—1971, și apoi din „România literară", 1971—1976). Prozatorul a făcut în ele dovada unei inteligențe scăpărătoare, dezbătînd cu fervoarea unui adevărat *reprezentant* al vremurilor sale probleme legate de justețea marxismului, de ordinea social-politică și de mecanismul puterii, totul din perspectiva creației. O istorie sociologică a deceniului 1965—1975 nu poate face abstracție de acele „contribuții" eseistice.

Alt detaliu: Ivasiuc a simțit impactul pe care-l poate avea filmul asupra publicului și s-a lăsat atras, cum s-a întîmplat rareori cu scriitorii români valoroși, de industria cinematografică, producînd filme la Casa pe care a condus-o și ecranizîndu-și unul dintre romane (*Apa*, devenit în 1976 filmul *Trei zile și trei nopți*).

În sfîrșit, parcă pentru a închide tot simbolic un traseu literar și intelectual, Alexandru Ivasiuc a dispărut prematur în 1977 — „în plină putere creatoare", cum (iarăși) se zice —, îngropat sub dărîmăturile blocului „Scala", în Bucureștiul atacat timp de un minut de răvășitorul cataclism (*m. 4 martie 1977*). De la distanța celor circa zece ani de la punctul său final, destinul scriitoricesc al lui Ivasiuc pare simbolic de la un capăt la celălalt. Dincolo de biografie, rămîne de văzut în ce mod anume este — căci este — și opera sa *reprezentativă* pentru deceniul literar în care a ieșit la lumină.

II. DOUĂ ETAPE PREGĂTITOARE: STILUL ȘI EPOCA

În cei zece ani care au despărțit debutul de dispariția sa, Alexandru Ivasiuc a publicat șapte romane: *Vestibul* (1967), *Interval* (1968), *Cunoaștere de noapte* (1969), *Păsările* (1970), *Apa (1973)*, *Iluminări* (1975) și *Racul* (1976). Numărul cărților îl egalează pe al anilor dacă adăugăm volumul de nuvele *Corn de vînătoare* (1972) și pe cele două de eseuri, *Radicalitate și valoare* (1972) și *Pro domo* (1974). Departe de a avea preocupări unilaterale (să luăm în calcul și scenariul scris după *Apa)*, Ivasiuc rămîne totuși în istoria literaturii române — fără echivoc — ca romancier. O temă de meditat este și aceasta: de ce prozatorul căruia i s-a recunoscut unanim vocația eseistică, nu de puține ori cu intenția de a i se nega aceea epică, socotită obligatorie pentru proză, n-a rămas în primul rînd prin cele două volume de eseuri? Răspunsul la această întrebare și la altele care s-au tot pus în legătură cu Ivasiuc îl vom afla văzînd cum se prezintă, în detaliile lor, cele șapte romane și mai ales *Păsările*. Mai înainte însă, găsesc nimerit să discut două lucruri care îi definesc opera (dacă operele se pot „defini"!*)*, îi conturează teritoriul pe harta prozei românești.

Cel dintîi privește maniera cărților sale, în ceea ce au ele ireductibil. Fascinați de formula lor confesivă, analitică, teoretică, ideologică, „eseistică" și cum va mai fi fost numită, seduși ori iritați de ea, criticii care au comentat proza lui Ivasiuc s-au oprit mai ales la acest nivel, constatîndu-i aici — atunci cînd i-au constatat-o — „originalitatea". Disecția comentariilor, nu o dată extrem de fină, a mers totuși rareori mai departe, încît *stilul* lui Ivasiuc a fost caracterizat — ca să recurg la o singură formulare — drept unul al analizei febrile. Cît „ireductibil" sălășluiește într-un asemenea tip de interpretare vom vedea mai încolo. Cert este că ea a condus cu oarecare ușurință la schițarea unui întreg gen

proxim, cuprinzîndu-i pe analiştii interbelici, adică pe Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade, apoi pe Proust, Virginia Woolf, Thomas Mann, într-o listă încă mai lungă.

Acceptînd deocamdată limitele relativ precise ale acestei clase romaneşti, „proustiene", notele strict personale ale prozei lui Ivasiuc rămîn încă de găsit. Şi le vom găsi, poate, coborînd şi mai mult în structura lor stilistică, pînă la sintaxă şi lexic. Aici romanele autorului nostru (altfel îndeajuns de variate, după cum iarăşi se va vedea) au, fie şi doar la o repede ochire, o evidentă omogenitate, oferind aceleaşi constante indubitabile. Corect calculate şi — mai ales — interpretate, s-ar putea să aflăm în ele un bun temei pentru o reconstituire în sens invers, de jos în sus a „manierei Ivasiuc".

O putem observa pe un eşantion oarecare, cum e următorul, desprins din primele pagini ale primei cărţi (mă opresc la acesta — de altfel des citat de comentatorii romanului — pentru frumuseţea lui în ordine simbolică, independentă de chestiunea stilistică): „Am desfăcut stiloul încet şi, pe foaia albă care trebuia să fie prima pagină a scrisorii acesteia, am început să desenez un neuron, celulă pentru al cărei studiu mi-am petrecut sau, hai să spun adevărul, căreia mi-am dedicat aproape întreaga mea viaţă. Forma ei, pentru că, după cum ştii, sînt neuromorfolog. Ani de zile am căutat să surprind forma exactă a acestei celule şi a arborizaţiilor ei complicate, făcînd eforturi să aduc în plan — schemă şi desen, — complicatele ei funcţiuni intime, mecanismele ei intricate. Dacă aş fi căutat o deviză, acum îmi dau seama, ar fi trebuit să fie: «Nimic nu are sens dacă nu e adus în spaţiu şi plan». Formele aveau un sens şi o existenţă, o realitate indiscutabilă, care mă apără de toate greutăţile. Structurile celulare, care pentru tine, ca şi pentru colegii tăi, sînt doar nişte obiecte de studiu pentru examen, pentru mine au fost dovada, timp de ani de zile, că trăim într-o lume ordonată şi reală, în care orice mecanism îşi are neapărat forma, conturul, şi e despărţit de celelalte lucruri, chiar dacă numai

printr-o greu sesizabilă margine fină“[1]. Putem opri citatul în acest punct, îl putem continua sau îi putem alătura altele, culese din oricare pagină a romanelor. Rămînînd la acesta, remarcăm imediat că frazele au o sintaxă bogată, o desfășurare amplă, în perioade care dezvoltă din aproape în aproape temele, prin „arborizații complicate“, cum spune personajul din *Vestibul* despre forma celulei. Amplă dar nu și lentă, dimpotrivă[2]: ritmul e rapid, mai puțin al scrierii cît al gîndirii, sensurile tind să gliseze pe deasupra cuvintelor cu viteza asociațiilor mentale. E o primă diferență față de perioada proustiană: conștiința personajului, imprimată în sintaxa frazelor, nu mai primește în liniște valul copleșitor al gîndurilor și amintirilor, ci năvălește ea înspre „mecanismul intricat“ al gîndirii, încercînd să intre în ritmul lui și să-i înțeleagă din mers funcționarea. Cu alte cuvinte, ceea ce puteam numi voluptuoasa pasivitate proustiană a rememorării lasă locul unui activism nărăvaș. Pe de altă parte, nici lexicul nu mai are senzualitatea aceluia proustian, sau și-a pierdut felul acela de senzualitate, datorită unei foarte puternice tendințe de neologizare. O analiză statistică riguroasă ar oferi în această privință — cu certitudine — date elocvente. Preponderența neologistică e în bună măsură o consecință a opțiunii pentru maniera simbolică, eseistică, abstractă. Stilul pasajului despre schița de neuron și al întregii proze a lui Ivasiuc își are marca de personalitate în

---

1 *Vestibul*, Editura pentru literatură, 1967, p. 10—11.

2 E momentul să arăt că de o analiză a frazei lui Ivasiuc s-a apropiat cel mai mult Ovid S. Crohmălniceanu, care a apreciat la apariția *Vestibulului* „Facultatea autorului de a se mișca aproape exclusiv în sfera psihicului și de a-și forja un limbaj adecvat acestui sondaj obstinat“ (*În locul unui bilanț al prozei la capătul anului 1967*, în *Viața românească*, an XX, nr. 12, decembrie 1967, p. 106) și a notat — tot în trecere — pe marginea *Intervalului* că „Al. Ivasiuc și-a forjat un stil adaptat fericit investigațiilor sale în conștiința personajelor. Fraza lungă, nervoasă, care se întoarce neobosită asupra nuanțelor, are o putere perforantă și o suplețe metalică“ (*„Interval“ de Al. Ivasiuc*, în *Viața românească*, an XXI, nr. 6, iunie 1968, reluat în *Pîinea noastră cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, 1981 — aici p. 225).

acest mixaj între tiparele proustiene și limbajul speculației teoretice, cu caracteristica suplimentară a vitezei sporite de desfășurare. Rezultatul e o „frază" originală, care face din Ivasiuc unul dintre acei prozatori recognoscibili de cum îți arunci privirea pe o pagină. Calitate importantă, teribilă și rară, chiar dacă — sigur că da, au avut dreptate cei ce au sesizat faptul — ea își poartă cu sine reversul „grabei", citeodată ilustrate de neglijențe, și al „aridității", uneori mai accentuate. Nu întotdeauna, căci tensiunea ridicată a analizei se dovedește capabilă să restituie sub o formă nouă senzualitatea scriiturii, perceptibilă acum ca plăcere a jocului cu abstracțiunile, devenite în felul lor „concrete", palpabile și voluptuos-familiare: fraza lui Ivasiuc ne ajută să intrăm într-o epocă ulterioară spaimei din arghezianul *să pipăi și să urlu „este"*.

La alt nivel însă în legătură cu acest mod stilistic, tipul prozei lui Ivasiuc oglindește atmosfera și retorica unui întreg moment literar și cultural. E al doilea lucru la care spuneam că mă voi opri înainte de a privi mai îndeaproape drumul de la *Vestibul* la *Racul*. Ivasiuc a apărut ca prozator în acea perioadă a dezghețului euforic, tradus la scara literaturii în cîteva caracteristici cvasi-generalizate. Erau anii cînd poeții se grăbeau să-și descarce în versuri blagiene bogăția sufletească, prozatorii plonjau în abisurile psihologiilor „adevărate" și porneau să exploreze realitatea în plină prefacere, criticii gesticulau călinescian, emițînd în flux continuu aprecieri generoase. Nu reduc — spunînd acestea — polimorfismul etapei culturale respective la un portret-robot; îi aleg — doar — curentul principal. La un bun palier valoric, proza lui Ivasiuc îl ilustrează, pînă la un punct, cu fidelitate. Întîi, prin setea nepotolită de confesiune — a personajelor dar și a autorului însuși, ipostaziat în ele. Apoi, prin fascinația modelului social și politic nou, tipică epocilor de schimbare, cînd în locul calculelor calme domină hotărîrile momentane, abrupte, declanșatoare de mari consecințe. Un prim rezultat e chiar conștiința trufașă a splendorii omului, dezvăluit în poezie ca plutitor — între altele — printre stele și în proză

ca jocheu al „puterii". Între nevoia de confesiune și aceea de înțelegere a istoriei pe care o traversează, între atracția centripetă a interiorității și aceea centrifugă a exteriorității s-a născut și un tip special de „fetișism" al limbajului, definitoriu pentru o întreagă epocă literară și extrem de interesant în motivațiile și implicațiile sale. Lîngă *păsările*, *caii* (de preferință albi) și *pietrele* aglomerate în rețeaua simbolistică a prozei și mai ales a poeziei de atunci, *cuvintele* au fost și ele invocate cu un patetism aparte, mai curînd instinctual decît cerebral, ieșit nu dintr-o profundă meditație teoretică (po(i)etică), ci din sentimentul că limbajul și-a oferit în sfîrșit serviciile întru deplina revelare a adevărului ființei și al lumii. În loc ca sensul existenței sale să fie *a trăi pentru a scrie*, literatul parcurgea cu grăbire drumul lui *a scrie pentru a trăi plenar*, pentru a se pătrunde și mai bine de clocotul vieții sale interioare și de al aceleia a noii societăți. „Ființe" ele însele, *cuvintele* i-au stat în preajmă, străduindu-se să prindă în pagină cît mai mult din prea-plinul sufletesc. Parcă pentru a vorbi despre asemenea lucruri, personajul din *Interval*, om al acelei perioade, rememorează contactul său puber cu cărțile: „Pe vremea aceea luam literatura drept viață și eram impresionat, voiam să comunic și să leg experiența, sau ce mi se părea mie experiență, cu poveștile copilăriei mele, cuvintelor din carte voiam să le găsesc un corespondent în cuvintele nevorbite, dar totdeauna în pragul de a fi exprimate ale bunicii, care întovărășeau mereu tăcerile noastre comune. Și nu știu cum, crezînd într-un fel de comuniune interioară a tuturor înrudiților, îmi închipuiam că bunica știe deja ce citeam eu, că la rîndul ei a înțeles și a citit tot. Aveam cincisprezece ani, și poate de aceea"[3]. Confuzie între literatură și viață, patetism al comuniunii interioare... Dacă facem o analogie metaforică între starea preadolescentului Chindriș, personajul din *Interval*, și momentul cultural al apariției lui Ivasiuc, am putea spune că

---

3 *Interval*, Editura pentru literatură, 1968, p. 43.

se consuma atunci — nu-i așa — o nouă „adolescență" a literaturii naționale. Frapantă mi se pare observația — prezentă în confesiunea lui Chindriș — privitoare la „cuvintele nevorbite", îndărătul cărora s-ar ascunde miraculoasele vibrații interioare. În anul imediat următor, un poet care a fost și el un om al timpului său avea să lanseze ideea tulbure a „necuvintelor".

O asemenea punere în ecuație a momentului cultural din a doua jumătate a deceniului șapte oferă noi argumente pentru ideea *reprezentativității* lui Ivasiuc. La care trebuie imediat adăugat că ea s-a sprijinit — așa cum nu s-a întîmplat în cazul majorității colegilor săi de acțiune literară — pe o vocație speculativă în măsură să-l conducă la o reală conștiință de sine. Ivasiuc a făcut ca nimeni altul la acea oră eforturi pentru a înțelege sensul de înaintare a literaturii autohtone și de configurare a unei noi structuri intelectuale. Romanele dar mai ales eseurile sale trebuie citite și ca documentele extraordinare ale acelei campanii de cunoaștere întreprinse pe cont propriu[4]. Discutînd o serie întreagă de concepte filozofice și estetice, Ivasiuc a încercat să construiască un fundament ideologic efervescenței literare la care asista și totodată contribuia. Inteligența vizionară (dacă se poate spune așa) și simțul social acut l-au ajutat să-și formeze un stil al problematizării concretului social-cultural și — ca urmare — să formuleze un set de teze echivalent cu un posibil program de generație. Unul pornit — de pildă

---

4 O sugestie în cronica lui Paul Georgescu la *Păsările*: „el este unul dintre foarte puținii prozatori contemporani, înțelegînd prin «contemporan» pasiunea pentru problemele actuale, acute și reale, ale societății în care trăim și pe care, constituind-o, ne constituim noi înșine; prin prozator contemporan înțelegînd, de asemenea, o anume sensibilitate, specifică unei vremi anumite, sincronică și receptivă la nou. [...] Ivasiuc e un sincron [...] A face literatură sincronă presupune, pe de o parte, un fenomen de concordanță a sensibilității, pe de alta, de creație problematică și tipologică" (*„Păsările" de Al. Ivasiuc*, în *Viața românească*, an XXIV, nr. 2, februarie 1971, reluat în *Printre cărți*, Editura Eminescu, 1973 — aici p. 136—137).

— chiar de la ideea necesității unei atitudini programatice: „Nimeni nu poate crea, și nu creează, în afara unui program, creația în fiecare clipă este un răspuns la lume, la un univers social-istoric față de care luăm atitudine. O artă în afară de atitudine este un nonsens și de aceea arta este oricînd o manifestare a libertății pentru că presupune o alegere"; mai departe venind și precizarea că trebuie ajuns la „o intenționalitate clară a programului social autentic. Adică avem nevoie de construcția unei culturi, nu spontan, ci conștient"[5]. Program bazat — pe de altă parte — pe ideea obligatoriei convergențe a acțiunii culturale, cu profit pentru valoare: „e un adevăr recunoscut îndeobște că valoarea artistică e mare atunci cînd arta reflectă esențial pe creator și devine și mai mare atunci cînd depășește ego-ul individual și își trage seva de la un supra-ego colectiv, al unei generații, al unui loc și al unei istorii, pînă la supra-ego-ul umanității"[6]. Modelul propus cu consecvență de Ivasiuc a fost acela al generației pașoptiste, care a fundamentat „o ideologie a progresului specific, constituind un prim model de dezvoltare organică"[7] prin felul cum a îmbinat „romantismul revoluționar cu un program practic de construcție"[8]. Modelul pașoptist se caracterizează — în viziunea lui Ivasiuc — prin „două dubluri de deschidere: în afara, și în profunzimile conștiinței poporului; înspre trecut, dar și înspre viitor. Surprinderea fineții dialectice a raportului «cultură populară și cultură universală», a rigorii și entuziasmului, a evoluției și organicității, a păstrării și schimbării, o realizează o generație strălucită, sintetică, deschizătoare de drumuri, făcînd posibilă apariția literaturii marilor clasici. De fiecare dată cînd această sinteză (care capătă mereu alți termeni) s-a rupt, cultura română a intrat într-o stare de criză"[9].

---

5 *Pro domo*, Editura Eminescu, 1974, p. 67.
6 *Universul prozei și necesitatea*, în *Gazeta literară*, an XV, nr. 11 (802), 14 martie 1968, p. 7.
7, 8 *Pro domo*, *ed. cit.*, p. 102, p. 67.
9 *Radicalitate și valoare*, Editura Eminescu, 1972, p. 108.

— chiar de la ideea necesităţii unei atitudini programatice: „Nimeni nu poate crea, şi nu creează, în afara unui program, creaţia în fiecare clipă este un răspuns la lume, la un univers social-istoric faţă de care luăm atitudine. O artă în afară de atitudine este un nonsens şi de aceea arta este oricînd o manifestare a libertăţii pentru că presupune o alegere"[6]; mai departe venind şi precizarea că trebuie ajuns la „o intenţionalitate clară a programului social autentic. Adică avem nevoie de construcţia unei culturi, nu spontan, ci conştient"[5]. Program bazat — pe de altă parte — pe ideea obligatoriei convergenţe a acţiunii culturale, cu profit pentru valoare: „e un adevăr recunoscut îndeobşte că valoarea artistică e mare atunci cînd arta reflectă esenţial pe creator şi devine şi mai mare atunci cînd depăşeşte ego-ul individual şi îşi trage seva de la un supra-ego colectiv, al unei generaţii, al unui loc şi al unei istorii, pînă la supra-ego-ul umanităţii"[6]. Modelul propus cu consecvenţă de Ivasiuc a fost acela al generaţiei paşoptiste, care a fundamentat „o ideologie a progresului specific, constituind un prim model de dezvoltare organică"[7] prin felul cum a îmbinat „romantismul revoluţionar cu un program practic de construcţie"[8]. Modelul paşoptist se caracterizează — în viziunea lui Ivasiuc — prin „două dubluri de deschidere: în afara, şi în profunzimile conştiinţei poporului; înspre trecut, dar şi înspre viitor. Surprinderea fineţii dialectice a raportului «cultură populară şi cultură universală», a rigorii şi entuziasmului, a evoluţiei şi organicităţii, a păstrării şi schimbării, o realizează o generaţie strălucită, sintetică, deschizătoare de drumuri, făcînd posibilă apariţia literaturii marilor clasici. De fiecare dată cînd această sinteză (care capătă mereu alţi termeni) s-a rupt, cultura română a intrat într-o stare de criză"[9].

5 *Pro domo*, Editura Eminescu, 1974, p. 67.
6 *Universul prozei şi necesitatea*, în *Gazeta literară*, an XV, nr. 11 (802), 14 martie 1968, p. 7.
7, 8 *Pro domo*, *ed. cit.*, p. 102, p. 67.
9 *Radicalitate şi valoare*, Editura Eminescu, 1972, p. 108.



Asemenea fraze și atîtea altele asemenea lor (din care voi mai cita în interludiul despre eseistică), de o fermă tăietură, îl indică pe Ivasiuc într-o postură minată de o desincronizare fără soluție de remediere în acel moment: avea toate datele pentru a juca rolul de „ideolog" al unei generații literare, însă colegii săi se lăsau purtați de maniera unei literaturi „de cuvinte", încă dezordonată, refractară la perspectiva unei sistematizări și a unei reale coordonări. De altfel Ivasiuc a fost poate întîiul care a făcut — și în orice caz l-a făcut din interior, punîndu-se în ultimă instanță și pe sine în cauză — „procesul" generației sale, cu o luciditate aproape neverosimilă, căci fenomenul nu apucase încă să se istoricizeze: „Am început să resimțim un mare plictis față de cuvinte, de prea multe cuvinte. [...] A fost un timp, pe care l-am trăit cu toții în anii din urmă, cînd am descoperit cu aviditate noi universuri, noi teorii, de pretutindeni, cuvinte noi, chiar numai pe jumătate înțelese. Nici acum nu trebuie să ne restrîngem, nimeni nu ne cere și n-ar fi bine. Însă a sosit momentul sintezelor și adevărurilor proprii, mai tari prin sinceritatea lor decît doctele înșiruiri de fraze"[10]. Se vede astăzi destul de bine că Ivasiuc a avut intuiția unei deficiențe globale a literaturii din jurul său, novatoare și exuberantă la începuturile ei, dar prinsă prea repede într-o tendință de stagnare la acel nivel. De unde nevoia sa de a îndemna la un avans în ordinea profunzimii. Vorbind — de pildă — despre romanele pe care le scrisese, a ținut să arate că era deja nevoie (și sîntem abia în 1968!) de „un efort spre luciditate, spre atingerea unui realism care pentru noi nu este imitație, descriere a naturii, ci un proces de dezghiocare a ei, de continuă descojire și eliberare din multiplele straturi care sînt în parte produsul propriilor noastre comodități de gîndire. Undeva, dincolo de noianul de cuvinte prin care denumim și acoperim lucrurile, dincolo de aparențele înșelătoare, există un real adevărat, compact, dur și izbitor spre vînătoarea căruia

10 *Pro domo*, *ed. cit.*, p. 16.

trebuie să pornim"[11]. Cînd, după alți patru ani, Ivasiuc sprijinea pe versul eminescian ideea că „forma fără substanță nu există decît ca înșiruire de «cuvinte goale ce din coadă au să sune»"[12], ea ar fi trebuit interpretată drept un avertisment.

Revenind: între datele personalității lui Ivasiuc și capacitatea epocii de a le înțelege și folosi a existat un nefericit defazaj. Ne rămîne ca, odată ce-l sesizăm, să urmărim raportul de fidelitate dintre gîndirea teoretică a lui Ivasiuc și singura operă de atunci care n-avea cum s-o refuze, ignore, minimalizeze: propriile sale romane.

III. UN INTERLUDIU: ESEISTICA

Cum nu voi mai avea — în acest comentariu — prilejul să revin la eseistica lui Ivasiuc decît pentru sumare ilustrări, să o privim încă o clipă. Cred că se va fi înțeles din analiza de pînă acum că întrebarea pe care am pus-o la început, legată de destinul mai puțin spectaculos al eseurilor decît al romanelor sale, nu avea un sens depreciator la adresa celor dintîi. Articolele lui Ivasiuc marchează o dată în istoria românească a genului și constituie în același timp un caz. Prea puțin comentate la apariția în volume, handicapate de faptul că receptarea imediată nu le-a plasat tocmai într-o poziție de egalitate cu cărțile de proză, ele pot oferi materia unei „revalorificări".

O explicație a acestei situații ar putea fi — într-o primă instanță — diferența apreciabilă dintre scriitura eseurilor și aceea a romanelor lui Ivasiuc. Stilul arborescent și febril pe care l-am descris mai devreme nu este și al articolelor din *Radicalitate și valoare* și din *Pro domo*. Dimpotrivă: cu excep-

---

11 *În căutarea prezentului*, în *Luceafărul*, an XI, nr. 28 (324), 13 iulie 1968, p. 7.

12 *Pro domo, ed. cit.*, p. 17.

țiile normale, frazele din cele două culegeri sînt scurte, „reci" în aparență, enunțiative, ceea ce le face — tot în aparență — „străine" de maniera romanelor. Alt element care trebuie remarcat e că acest stil riguros s-a situat într-o poziție marginală față de canoanele autohtone ale genului (atîta cît le putem aproxima). Eseul de mici dimensiuni a fost și este practicat la noi mai ales de critici și mai ales în varianta sprințară și „artistă", ornată cu imagini cît mai plastice, divagantă la modul cochetăriei intelectuale. (De ce este așa — se poate discuta; să fie la mijloc nevoia de compensare „literară" a criticilor?; să fie — din contra — o împrejurare în care iese mai clar decît în altele la iveală „literaturitatea" imanentă discursului critic?; să fie altceva?). Modelele încă active ale eseului mic rămîn la noi Lovinescu, Zarifopol și Călinescu, în timp ce linia sobră a unor Maiorescu sau Vianu se dovedește prea puțin frecventată. În plus, ne lipsește aproape complet tipul eseisticii neliterare, foarte cultivat prin alte părți, menținut în zona de graniță dintre estetică, sociologie, politologie, filozofia culturii. Încît articolele lui Ivasiuc, deloc „frumoase", interesate doar să comunice rapid și eficace un anumit mesaj teoretic și decisiv marcate de meditația de natură social-politică și filozofică, au avut mai mult un succes de stimă decît unul de emulație. Semănau prea puțin cu eseistica „sclipitoare" practicată la data respectivă (pînă cu cîțiva ani înainte, G. Călinescu o impulsionase puternic prin impactul seducătoarelor sale *Cronici ale optimistului)* și le putem cu greu alătura altele similare din anii scurși între timp (poate articolele din *Bloc notes*-ul lui Augustin Buzura, poate cele pe teme generale din ultimele cărți ale lui Mircea Iorgulescu, poate o parte din eseistica lui Norman Manea).

Asumarea aparenței de ariditate stilistică a însemnat pentru paginile din *Radicalitate și valoare* și *Pro domo* o pierdere benevolă, din plin compensată de forța clarității și a profunzimii ideilor, de fervoarea speculației, de spectaculozitatea demonstrațiilor și a demontării mecanismelor

ideologice. Cele două culegeri formează cea mai impetuoasă şi mai coerentă afirmare de principii în cîmp cultural din epoca postbelică românească. Marxist convins şi pasionat, mereu activat de vocaţia sa speculativă, avînd plăcerea descoperirii şi discutării contradicţiilor şi a raporturilor deterministe, Ivasiuc e un eseist fascinant după ce te familiarizezi cu regula jocului său şi intri în atmosfera programatismului tenace pe care l-a profesat. Conştient de ceea ce face, el a scris la un moment dat o *Cronică interioară* a rubricii sale de articole[1] şi le-a descris exact în *Cuvîntul înainte* la *Radicalitate şi valoare*: „Public această culegere de articole aproape fără nici o regie, pentru că reprezintă, pentru mine însumi chiar, descoperirea unor constante de gîndire nu într-o operaţie sistematică şi deductivă, ci din privirea oricărui obiect. Despre orice aş fi vorbit, constat acum, introduceam într-un fel sau altul două trei idei care mi-au părut şi îmi par încă esenţiale, Acestea ar fi: Importanţa demersului radical ca un prim pas important în creaţia operei de artă ca un univers congruent, apoi existenţa tensiunii contradicţiei ca un alt determinant al valorii. În sfîrşit, ca o idee mai generală şi de «tactică şi strategie», necesitatea absolută a ancorării în real, în istoric, în tensiunile epocii, condiţia creaţiei nu numai a operei de valoare, dar şi a operei existente în conştiinţe, factor de transformare a lumii."[2]

Nu e locul să analizez în detalii sistemul ideologic al lui Ivasiuc. Îi voi puncta doar cîteva dintre componente. Autorul nostru l-a dezvoltat pornind de la un dat temperamental convertit în atitudine de gîndire sociologică şi filozofică (o parte din studiile sale universitare mergînd — să ne amintim — în acest sens) şi de la partizanatul unui principiu: atracţia pentru explicarea mecanismelor de dincolo de înfăţişarea sensibilă a lumii l-a condus către o vi-

1, 2 *Radicalitate şi valoare*, *ed. cit.*, p. 78—80, p. 5.

ziune deterministă și sociologică; iar principiul a fost acela al numitei „radicalități", expus mai întîi ca atare într-un ciclu special de articole din *Radicalitate și valoare*. „Purtătorii radicalității" — găsim scris în primul dintre ele — „sînt marii neliniștiți, nemulțumiți, întorcînd spatele existenței, obsedați de demonul lor interior față de care nimic nu este destul de real și demn de respect."[3] Radicalitatea ar fi „o sursă a valorii, în toate domeniile", căci „numai punctele de vedere radicale fac cu adevărat istoria".[4] Interesat de raportul dintre principii și realitate, dintre teorie și practica social-istorică și estetică, apoi „între individual și social, între individual și colectiv"[5], Ivasiuc a atașat sistemului său de gîndire un număr de concepte-cheie, cum sînt *continuitatea culturii*[6], *vocația construcției*[7], *determinarea istorică a conștiinței* (precum și a „formelor de manifestare culturală a ei")[8], *tensiunea interioară*[9], *intenționalitatea* și *creația conștientă* („*Intenționalitatea* este caracteristica esențială a comportamentului inteligent"[10]; „Un ev luminat are norme de valori, conține o ordine interioară, emană criterii general valabile, este o epocă de creație conștientă și inteligibilă./ Desigur, nu canoane rigide care să înghețe creația, ci mijloace de a o fixa în conștiință./ Avem noi însă acum o poetică, sau trebuie s-o creăm prin efortul unor spirite îngemănate?"[11]), *comunicarea între culturi*[12], nevoia de *acțiune*[13]. Merite îi vor fi — probabil — recunoscute lui Ivasiuc și pentru felul cum s-a raportat la ideea de *modernitate* culturală, atinsă de obicei de cercetătorii noștri literari în sensul limitat al „modernismului" interbelic și nu în acela al unui secol întreg de cultură euro-

---

3, 4 *Idem*, p. 11, p. 9.
5 *Pro domo*, *ed. cit.*, p. 5.
6, 7, 8, 9 *Radicalitate și valoare*, *ed. cit.*, p. 19, p. 74, p. 84, p. 115.
10, 11, 12 *Pro domo*, *ed. cit.*, p. 65, p. 99—100, p. 92—95.
13 *Idem*, p. 132.

peană. Ivasiuc l-a tratat în mai multe prilejuri[14] de la buna distanță a percepției globale, teoretice (cineva ar putea sesiza concordanțele de perspectivă dintre eseistul român și — să zicem — Hugo Friedrich!), la un pas de concluzia trecerii spre postmodernismul altei epoci culturale. Vom vedea că Ivasiuc a vestit-o prin *Racul*.

În limitele deplinei omogenități, cel două cărți de eseuri oglindesc o evoluție prin accentuarea interesului acordat specificului artistic și literar (în *Pro domo* se îndesesc comentariile pe marginea unor cărți, a unor poeme, filme, expoziții). Faptul merită observat și pentru că apropie o dată în plus eseistica lui Ivasiuc de proza sa: preocuparea obsesivă pentru *relații* și *raportări* intre diverse planuri explică sub anumite unghiuri orientarea tematică a romanelor și — poate că mai important decît atît, deși critica n-a dat atenție acestui lucru — chiar structura lor. Pe care vom încerca s-o demontăm în continuare.

IV. ȘAPTE ROMANE (PLUS DOUĂ NUVELE)

Zece ani nu s-au dovedit de-ajuns pentru a limpezi graficul valoric al operei lui Ivasiuc. Ca să nu mai vorbim despre diferențele flagrante de ierarhizare cu care critica i-a întîmpinat aproape fiecare nou roman: *Interval*, *Cunoaștere de noapte*, *Păsările*, *Apa*, *Iluminări*, *Racul* au fost rînd pe rînd considerate mai bune sau mai slabe decît cărțile precedente. La apariția *Intervalului*, Ovid S. Crohmălniceanu îl socotea „o operă solidă, matur și curajos gîndită, interesantă, scoasă dintr-o experiență contemporană autentică" și își mărturisea „plăcerea" (iar la reluarea în volum „bucuria"!) de a constata progresul față de *Vestibul*.[1]

---

14 *Radicalitate și valoare*, *ed. cit.*, p. 86—87, 126—127 și *Pro domo*, *ed. cit.*, p. 57, 124—125.

1 *Loc. cit.* (în volum, p. 221).

La al treilea roman, G. Dimisianu îl considera deasupra celorlalte două: „*Cunoaştere de noapte* este cartea lui Ivasiuc cel mai armonios construită".[2] Aceeaşi judecată de valoare emitea şi Lucian Raicu atunci cînd, salutînd apariţia *Păsărilor*, prefera dintre primele trei romane *Cunoaşterea de noapte*, mai puţin „arid" decît *Vestibul* şi *Interval*.[3] Mai reţinut decît alţi cronicari, Eugen Simion a recunoscut în *Păsările* „o carte mai convingătoare decît celelalte, de un epic în orice caz mai pur"[4]. Chiar şi *Apa* şi *Iluminări*, cele mai slab receptate cărţi ale lui Ivasiuc, au cunoscut aprecieri diferite. Al. Protopopescu a văzut în *Apa* un regres flagrant faţă de radicalitatea primelor romane, în timp ce Cornel Regman a apreciat că prozatorul e pe drumul cel bun[5]. Mircea Iorgulescu a considerat şi el *Apa* ca „foarte promiţătoare pentru viitoarea evoluţie a autorului".[6] Acelaşi Cornel Regman a scris despre *Iluminări* că „este şi ea o carte pornită strict din cerebru", dovedindu-se totuşi „un roman care se citeşte cu viu interes, cel mai puţin obositor prin ticuri discursive şi steril comentar dintre toate romanele-dezbatere ale lui Ivasiuc"[7]. În sfîrşit, în timp ce Paul

---

2 *Al. Ivasiuc: „Cunoaştere de noapte"*, în *România literară*, an II, nr. 9 (21), 27 februarie 1969, p. 9, reluat în *Prozatori de azi*, Editura Cartea Românească, 1970 — aici, p. 108.

3 *Alexandru Ivasiuc: „Păsările"*, în *România literară*, an III, nr. 52, 24 decembrie 1970, p. 9, reluat în *Structuri literare*, Editura Eminescu, 1973 — aici, p. 326.

4 *Al. Ivasiuc: „Păsările"*, în *Luceafărul*, an XIII, nr. 52 (452), 26 decembrie 1970, p. 3, reluat în *Scriitori români de azi*, vol. I, ediţia a doua, Editura Cartea Românească, 1978 — aici, p. 513.

5 Într-un dialog între cei doi critici, *Ce e nou la Alexandru Ivasiuc?* în *Tomis*, an IX, nr. 2 (112), februarie 1974, p. 7 şi 14, reluat de Cornel Regman în *Colocvial*, Editura Eminescu, 1975, p. 316—327.

6 *Alexandru Ivasiuc: „Apa"*, în *Luceafărul*, an XVI, nr. 51 (608), 22 decembrie 1973, p. 2.

7 *Alexandru Ivasiuc — din nou cel vechi*, în *Viaţa românească*, an XXVIII, nr. 10, octombrie 1975, p. 47, 50.

Georgescu a văzut în *Racul* „cea mai bună carte scrisă de Ivasiuc“[8], Dan Culcer i-a semnalat „neîmplinirile“.[9]

Toate aceste variații de apreciere nu pot fi înțelese în afara discuțiilor copioase asupra modificărilor de formulă petrecute de-a lungul șirului celor șapte romane. Simplificînd lucrurile, *Vestibul*, *Interval* și *Cunoaștere de noapte* sînt lungi confesiuni ale cîte unui personaj întors înspre trecut, apoi *Păsările*, *Apa* și *Iluminări* compun o etapă „epică“, multiplicînd personajele și plasîndu-le într-un prezent al evenimentelor, pentru ca *Racul*, roman parabolic, să prefigureze un al treilea etaj al operei.[10] În funcție de gusturi și prejudecăți, criticii romanelor au apreciat o manieră sau alta, distanța dintre opțiuni nepermițînd conturarea cît de cît a unui consens privitor la adevăratele vîrfuri valorice ale prozei lui Ivasiuc. Extrem de semnificativă mi se pare fluctuația de ierarhizare din interpretările lui Nicolae Manolescu, probabil criticul cel mai apropiat de scrisul autorului nostru. După ce crezuse la apariția *Vestibulului* că „romanul e, spre sfîrșit, tot mai puțin interesant“[11], adăugînd doi ani mai tîrziu că finalul e „ratat“ și *Cunoaștere de noapte* e „superior, incontestabil, primelor două romane“[12], Nicolae Manolescu a revenit și a numit *Vestibulul* „cea mai originală și mai valoroasă“ dintre primele cărți[13].

---

8 *Un roman al liberului arbitru*, în *România literară*, an X, nr. 4, 27 ianuarie 1977, p. 8.

9 *Bolgii pentru un fluture*, în *Vatra*, an VII, nr. 2 (71), 20 februarie 1977, p. 9, reluat în *Serii și grupuri*, Editura Cartea Românească, 1981 — aici, p. 141.

10 Vezi și sistematizarea lui Nicolae Manolescu din *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, 1981, p. 243.

11 *Al. Ivasiuc: „Vestibul“*, în *Contemporanul*, nr. 34 (1089), 25 august 1967, p. 3.

12 *Al. Ivasiuc: „Cunoaștere de noapte“*, în *Contemporanul*, nr. 23 (1182), 6 iunie 1969, p. 3.

13 *Arca lui Noe*, *vol. cit.*, p. 234.

„aproape o capodoperă"![14] Spectaculoasa reevaluare se sprijină pe mai multe straturi de cauze. Una și cea mai simplă o constituie încheierea operei și distanțarea ei în timp, permițînd cele dintîi operații de clasare „obiective", desprinse de conjunctura apariției romanelor. Nu e exagerat a spune că impactul lor inițial, înșelător, a influențat (și e firesc pînă la un punct să fie așa) destule din propozițiile critice pe care le-am citat. A doua cauză e fără doar și poate valoarea de radicalitate (iată și cei doi termeni de pornire ai eseisticii lui Ivasiuc!) a etapei reprezentate de *Vestibul* și caracterizate de o tehnică romanescă atractivă prin noutate. În sfîrșit, a treia cauză ar putea sta în orientarea criticului, la ora cînd scria *Arca lui Noe*, mai ales înspre chiar acest tip de valoare, căci obiectul studiului său era evoluția limbajului romanesc, a tehnicilor narative. Așa se explică accentul pus pe caracterul „polemic, obiectiv polemic" al manierei din primele trei cărți ale lui Ivasiuc, „într-un moment în care romanul redevenise, pentru două decenii, descriptiv, social și nepsihologic".[15]

Acestea fiind zise și ținînd cont că au trecut între timp alți cîțiva ani de „distanță", cred că e cazul ca relieful mișcător al operei lui Ivasiuc să-și înceapă fixarea într-o judecată critică stabilă. Și e momentul să spun că, între radicalismul *Vestibulului* și — la celălalt capăt — al *Racului* (fiecare în felul său, în formule diferite), piesa esențială și vîrful valoric rămîn *Păsările*, roman în al cărui corp se suprapun cele două extreme, topite într-o construcție atentă și ridicate la un înalt grad de expresivitate literară. Ceea ce urmează a fi demonstrat. În spațiile dintre cele trei repere își găsesc locul, fiecare pe treapta cuvenită, restul

---

14 *Criză și iluminare*, prefață la Alexandru Ivasiuc, *Păsările*, ediția a IV-a, B.p.t., Editura Minerva, 1977, p. 5. (Ivasiuc însuși spusese odată — subiectivități auctoriale! — că, recitind pagini din *Vestibul*, l-a cuprins „o mare, o îngrozitoare dezamăgire" (dintr-un interviu de Florin Mugur, în *Argeș*, an VII, nr. 6 (73), iunie 1972, p. 7).

15 *Arca lui Noe*, *vol. cit.*, p. 238.

de patru titluri, într-o simetrie poate nu tocmai întîmplătoare a distribuției: *Interval* și *Cunoaștere de noapte* între *Vestibul* și *Păsările*, iar *Apa* și *Iluminări* între *Păsările* și *Racul*.

1.

„Un roman ca acesta consacră un prozator", scrisese același Nicolae Manolescu în debutul cronicii despre *Vestibul*, deschizînd astfel bibliografia critică a operei lui Ivasiuc cu o propoziție triumfală (pe care, în paranteză fie spus, cronicarului i-a plăcut s-o reia în cîteva rînduri[1]). Cartea a stîrnit analize interesante legate de natura ei „analitică". O parte din comentariile de atunci și din cele ulterioare pe aceeași temă am inclus în secțiunea *Referințelor critice* de după „textul" *Păsărilor*. La aproape două decenii de la apariția *Vestibulului*, timp în care — să nu scăpăm faptul din vedere — s-a acumulat o întreagă literatură, conducînd în jurul lui 1980 către importante modificări de viziune literară și — deci — și de percepție a lecturii, unul dintre cele mai importante puncte în înțelegerea primului roman al lui Ivasiuc mi se pare a fi devenit *construcția* lui. Primilor cititori, *Vestibul* li s-a părut interesant, tensionat în ideile dezvoltate, dar destul de lax în scriitură, curgînd leneș, prin divagații cărora li s-a adus nu o dată, fără sfială, reproșul de ariditate, dezordine, prolixitate. Recitit astăzi, romanul îmi apare — la polul opus — de o limpezime cristalină a construcției. Dacă autorul a ales aspectul unor scrisori așternute pe hîrtie de un medic neuromorfolog cinquagenar, îndrăgostit subit și în secret de o studentă a sa, critica de întîmpinare s-a grăbit să vadă în fluxul introspecției o materie psihologică defulată aleatoriu. Însă dezordinea asociativă a confesiunii nu e decît o capcană.

---

1 În citata prefață la *Păsările* și în *Alexandru Ivasiuc, azi*, în *România literară*, an XIII, nr. 41, joi 9 octombrie 1980, p. 9.

Primul lucru care trebuie observat acum este că în cele patru părţi ale romanului, care pendulează sistematic între prezentul confesiunii şi trecutul rememorării, amintirile doctorului Ilea sînt ordonate cronologic. Continua interferare a planurilor temporale şi folosirea proustienei alunecări în amintire datorită unui element evocator au putut susţine impresia de aleatoriu. Însă episoadele retrăite de medicul îndrăgostit aduc, rînd pe rînd, la suprafaţa conştiinţei sale şi la a textului cărţii principalele etape ale existenţei: copilăria (episodul torturării veveriţei, mult citat) şi adolescenţa (episodul furiei studenţeşti colective) — în partea I; tinereţea (cu numeroasele scene din războiul făcut după absolvirea facultăţii) — în partea a II-a; maturizarea în impactul cu politicul (episodul comunistului torturat) — în partea a III-a; şi maturizarea profesională, ştiinţifică (opţiunea între dogmă şi adevărul cercetărilor de laborator) — în partea a IV-a.

Astfel repartizată, materia confesiunii îşi semnalizează din cînd în cînd, cu oarecare regularitate, dublul statut: în ordinea confruntării personajului cu sine, dar şi în aceea a progresiei romanului. Prima secţiune porneşte cu un pasaj care explică deopotrivă începerea scrisorilor ca modalitate de introspecţie şi demarajul cărţii înseşi ca „roman din scrisori": „Prima dificultate începe de la titlu" etc.[2] A doua parte începe şi ea cu o frază în regim dublu: „S-ar putea să fie într-adevăr un nou capitol."[3] Al scrisorilor către fată sau al romanului? Şi una şi alta, bineînţeles.[4] La debutul părţii a treia întîlnim chiar deconspirarea unei gradări epice premeditate: „Evenimentele pe care într-a-

---

2, 3, *Vestibul*, Editura pentru literatură, 1967: p. 5, p. 71.

4 Avea dreptate Mircea Martin să observe că „Alexandru Ivasiuc face roman dintr-un jurnal intim şi are, în acelaşi timp, ambiţia de a ţine jurnalul acestui roman." (*Alexandru Ivasiuc: „Vestibul"*, în *Amfiteatru*, an II, nr. 23, noiembrie 1967, p. 371, reluat în *Generaţie şi creaţie*, Editura pentru literatură, 1969 — aici, p. 115).

devăr n-am reușit să le uit niciodată au survenit ceva mai tîrziu. Pe măsură ce povestirea mea se apropie de ele" etc.[5] Pentru ca ultima parte să se încheie cu o sentință sintetizatoare a semnificațiilor cărții, revelîndu-i liniile de convergență: „Dar mai ales trebuie să-ți spun că nu există soluție unică. Nu există."[6]

Coborînd în structura *Vestibulului* și ajungînd la tehnologia efectivă a confesiunii, consecvența de metodă e mai clară și a fost sesizată de toți comentatorii, care au scris despre ea destule lucruri subtile. Putem spune că regula de avansare a cărții are doi timpi: „pierderea" într-o digresiune, în relatarea cîte unei senzații, întîmplări, a unui episod etc., fie ele prezente ori trecute, urmată de ridicarea la *simbol* (cuvînt repetat obsesiv în scrisorile doctorului Ilea). Un exemplu: „Poate că teama a fost într-adevăr cea mai puternică, și i-am inclus pe toți cei de-acolo într-un simbol pe care l-am construit eu, cu toate că povestea este într-adevăr reală și degradantă."[7] „Simbolizarea" respectivă e obligatorie pentru integrarea faptelor în logica gîndirii personajului, învățat pentru totdeauna cu un regim de claritate a existenței: „Eu sînt om de știință exactă, vreau să spun că lucrurile pentru mine sînt ce sînt. Arborizațiile dendritelor din substanța nervoasă nu sînt decît aceste arborizații, pe care le distingem cu meticulozitate, le învățăm exact și nu lăsăm loc pentru nici un fel de improvizație. Fiecare lucru distinct și la locul său."[8] Rigoarea principială a personalității sale intră în tensiune cu tendința entropică a confesiunii, asaltate de amintiri și risipite în detalii. De o parte stă ordinea gîndirii, de cealaltă dezordinea vieții. Disecînd continuu faptele, punînd totul sub lupa analizei, doctorul Ilea aplică — în fond — un mod de a supune entropia, de a suprapune ficțiunea ordinii peste realitatea haosului: „Trebuie să mă opun prin lucrurile adînci din mine, în care

---

5, 6, 7, 8 *Vestibul*, ed. cit., p. 191, p. 278, p. 144; p. 53.

am crezut toată viața, valabile acum, împotriva dezordinii sentimentelor, excesului și oricărui extaz, în care mi-e frică să nu alunec."[9]; „trebuie să-mi reiau scrisul. Primăvara crăpase deja sub presiunea amintirilor și singura posibilitate de salvare era să le orînduiesc, deși pînă acum din asta n-a izvorît liniște."[10] Nevoia acestei substructuri ordonatoare, chiar dacă — după cum vedem — ea nu izbăvește tensiunea interioară a personajului, e cu atît mai mare cu cît doctorul înțelege mai acut aberația haosului, egală cu violența: el se pătrunde de „caracterul absolut orb al universului în care trăim, unde nu există nici un fel de pedeapsă sau recompensă. Marile probleme au un caracter total autonom și implacabil, ca seceta, care e cea mai mică dintre toate forțele, sau furtuna pe mare."[11]; și: „Încetul cu încetul, în ani de zile, am confundat sau poate că am avut dreptate, în orice caz am legat violența și crima de descompunere și dezordine."[12]

Rigoarea construcției romanești a „introspecției" din *Vestibul* își poate afla un element probant în plus dacă aducem în discuție încă un lucru, nesesizat pînă acum. Pentru a vedea despre ce e vorba, pornesc de la semnalele pe care doctorul Ilea le emite din fuga condeiului privitor la statutul scrierii sale: o numește undeva „fals jurnal"[13], în altă parte vorbește de „pseudoscrisori".[14] Confesiunea are — așadar — o ciudată ambiguitate. „Subiectul" recunoaște singur că „rămîne de văzut din ce motive ascunse" o așterne pe hîrtie.[15] Mergînd mai departe, notează despre femeia cunoscută în război și despre tînăra studentă căreia i se „adresează": „nu sînt chiar sigur că ea atunci și tu acum, într-un moment atît de deosebit, într-adevăr sînteți obiect de cunoaștere și nu de regăsire".[16] Ceea ce înseamnă că apariția studentei în viața lui Ilea ar putea fi nimic alta decît conștientizarea a ceva deja existent în ființa doctorului. Dacă mai citez și cuvintele prin care recunoaște către sfîrșit că ea reprezintă „întruparea a nenumărate frustrații"[17] se înțelege deja

9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 *Idem*, p. 13, p. 200, p. 166, p. 230, p. 169, p. 193, p. 168, p. 178, p. 247.

încotro mă îndrept: romanul suportă fără greutate o interpretare freudiană, în care silueta studentei e un substitut al subconștientului lui Ioa. Toate trăsăturile ei, își dă el seama, „participau la un fel de somn al ființei".[18] Din acest „somn" al subconștientului încearcă neuromorfologul nostru să se „trezească" scriindu-și „pseudoscrisorile". Iar disciplina structurii de suprafață a personalității sale, corset disperat al rebelelor tensiuni interioare, ordonează totul și imprimă și cărții o arhitectură în consecință. Operațiunile de explorare a subconștientului se încheie în clipa în care, după ce scrisese că se poate lipsi de prezența fetei („consecința existenței tale devenise mai importantă decît existența însăși[19]), doctorul simte nevoia să o vadă („mi-e dor de tine și voi căuta să te întîlnesc cît se poate de repede"[20]), căci ea a încetat să fie o siluetă simbolică, la care te raportezi mental, și a (re)devenit una reală: „Nu mai erai un simbol și nici o sfîntă, pierduseși, e adevărat, ceva din încărcătura ta, să-i spunem de transcendent, însă aveai avantajul de a fi o fată vie".[21]

Vestibul conține — cu un rol important în economia cărții — și un cîmp problematic al scrisului și al lecturii. Introspecția personajului fiind făcută sub forma „falsului jurnal" (variantă a vechii convenții a memoriilor „găsite" și doar „transcrise" de autorul de pe copertă) și nu a monologului interior înregistrat de un autor implicat, gradul de plauzibilitate și de autenticitate psihologică e superior celui din *Interval* și *Cunoaștere de noapte*. Psihanaliza la care doctorul se supune în scris e — în fond — un act de *lectură* a propriei sale conștiințe. Apare în carte și un scurt episod avînd în centru problematica lecturii ca atare: personajul scoate din bibliotecă *Madame Bovary* a lui Flaubert și începe să citească. Romanul îl acaparează treptat, modificîndu-i spectaculos starea de spirit: „Viteza mea de lectură devenise febrilă, fotografiam frazele storcîndu-le de

---

18, 19, 20, 21 *Idem*, p. 90, p. 192, p. 239, p. 248.

conținut și nu mai observam ceea ce mă bucura cel mai mult înainte, cuvintele, modul cum se împreună substantivele cu adjectivele sau sonoritatea lor."[22] Ilea se transformă astfel dintr-un cititor superior într-unul „naiv", care „trăiește" poveștile din carte („am continuat, ca în copilărie, să mă identific cu personajul principal"[23]); trece granițele estetice ale literaturii și o transformă în „viață", făcînd — într-un fel — confuzia de planuri despre care am vorbit atunci cînd am schițat profilul momentului cultural. E un mod — riscant pentru cititor, căci îl oferă manipulării — de a abandona specificitatea operei literare în favoarea iluziei trăirii, a mimesisului compensatoriu: „Îmi era imposibil să uit CE se întîmpla, pentru modul CUM e povestită întîmplarea."[24] Radu G. Țeposu a analizat cu finețe episodul, pornind însă de la premiza „inautenticității" lui Ilea și interpretînd într-un sens livresc metamorfoza neurologului-cititor: „în loc să fie încîntat, ca pînă acum, de pura literalitate a textului, e din ce în ce mai fascinat de literaritatea lui"[25]. Episodul indică, totuși, o trecere inversă, de la voluptatea livrescă la implicarea — ziceam — „naivă". Analizîndu-și retrospectiv comportamentul, doctorul deduce existența unui „tip de bovarism mult mai larg, din care facem toți parte"[26]. Să adaug și faptul că tot către o abandonare a „cărții" și o scufundare în „viață" îl povățuise pe Ilea, în război, un pacient al său, ofițer, emițător al unui soi de tablă de legi: „Să nu le mai citești. Trăiește și, dacă poți, trage concluzii. Să nu te îndepărtezi niciodată de la ceea ce ai văzut singur. Să nu faci referințe livrești."[27]

Secvențele de acest fel, legate de restul cărților, își au rolul lor în constituirea planului autoreferențial al *Vestibulului* și — în ultimă instanță — în instituirea structurii sale

---

22, 23, 24 *Idem*, p. 78, *ibid. ibid.*
25 *Viața și opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, 1983, p. 141.
26, 27 *Vestibul*, *ed. cit.*, p. 78, p. 109.

de ansamblu. Ilea are tot timpul o dublă conștiință a ceea ce întreprinde: meditează asupra existenței proprii, dar — în același timp — și asupra faptului că *o scrie;* se implică patetic, dar știe să fie și detașat, lucid; e și practician, și teoretician. Puse laolaltă, datele acestui dublu joc dau cărții un bun efect de profunzime. Fără să fi avut răgazul și — la rîndul lui — „detașarea" necesară pentru a-și susține observațiile pe demonstrații, Mircea Martin a arătat în cronica la *Vestibul* că „Totul rămîne la o anumită distanță în această carte: eroul, față de propriul destin, autorul, față de propria creație. / Romanul își include critica"[28]. Afirmația din urmă îl înscrie pe Ivasiuc într-o linie a prozei dovedită ulterior foarte productivă la noi.

În cel puțin alte două privințe *Vestibul* e un roman limpede superior următoarelor două: întîi, printr-o intensitate a sentimentului pe care acelea n-au mai avut-o; și, în al doilea rînd, datorită „purității" formulei introspective, încă necontaminate de tematica socială și politică instalată — vom vedea — în proporții excesive în „psihologismul" din *Interval* și *Cunoaștere de noapte.* Legăturile personajului din *Vestibul* cu determinanții istorici sînt mai subtile: el se referă la „experiențele generației mele"[29], rememorează intinsele episoade din război, deci „istorice" (incluzînd cîteva discuții de principii care fac pereche aceleia dintre Bologa și Klapka ai *Pădurii spînzuraților*[30], și nu pierde propriu-zis contactul cu epoca[31], însă felul său de a gîndi trece totul în speculație simbolică și ideologică, dacă nu chiar pur filozofică, și ne dă sentimentul că avem în față o ființă desprinsă de cotidian, de social și de legăturile acestuia din urmă. Un asemenea „pacient" a oferit metodei analitice a lui Ivasiuc șansa optimei adecvări.

---

28 Mircea Martin, *op. cit.*, p. 120.

29, 30, 31 *Vestibul, ed. cit.*, p. 191, p. 101—109, 126—127 și 159—160, v. p. 252.

2.

Interval a adus o schimbare a respectivei „metode". Comentatorii prozei lui Ivasiuc au înregistrat-o în trecere și n-au tras din ea vreo concluzie, nici la apariția romanului și nici mai tîrziu, cînd examenul critic a început să devină mult mai atent. Chiar și meticuloasa cercetare întreprinsă de Nicolae Manolescu din unghi naratologic a egalizat fără probleme primele trei romane ale lui Ivasiuc în aceeași variantă a „ionicului". Şi totuși schimbarea fusese importantă — și pe deasupra ușor de observat: între confesiunea personajelor (două la număr) și cititor se afla interpusă o instanță auctorială, un narator care, chiar dacă dădea cînd și cînd cuvîntul celor doi (Ilie Chindriș și Olga, reintîlniți la mult timp după vechea lor legătură), instaurase totuși regula unei relatări la persoana a treia. De unde o primă scădere sub nivelul *Vestibulului*, căci apărea astfel o anume inadecvare — egală cu un grad de artificialitate — între febrilitatea introspectivă a personajelor, rămasă aceeași ca a doctorului Ilea, și distanța gramatical instituită de vocea naratoare, sporită de imperfectul verbal folosit. Subtilă și profundă ca și în *Vestibul*, autoscopia are totuși în *Interval* o doză de nefiresc, „subtil" și el, inaparent, infuzat fără puncte de stridență în întreg corpul cărții. Plus că alăturarea celor două procese de conștiință complementare crea o problemă suplimentară de autenticitate (de autenticitate *literară*, bineînțeles, a convenției și a construcției romanului, nu privitoare la cine știe ce fidelități realist-„mimetice"). Virginia Woolf în *The Waves* și Faulkner în *The Sound and the Fury* avuseseră la vremea lor ideea alăturării mai multor perspective narative diferite asupra acelorași evenimente, însă au făcut-o împingînd lucrurile la extrem și renunțînd complet la orice intervenție a vreunor naratori exteriori, astfel incit coerența să vină de la sine, din luminarea reciprocă a relatărilor. Găsind nimerit să apeleze la o instanță auctorială, Ivasiuc n-a gîndit suficient — sau nu și-a pus deloc — problema

rezolvării noii situații în planul tehnicii romanești. Extinzîndu-se de la unul la două personaje principale (cum s-ar fi întîmplat în *Vestibul* dacă ar fi adăugat și perspectiva studentei), n-a știut încă să „extindă" și formula narativă, „ecuația" cărții.

Rezultatele scrutării interioare nu ne mai sînt — așadar — oferite direct de către protagonist, ci printr-un intermediar. În planul epicii din roman, situația se repetă în cazul celui de-al treilea personaj însemnat; Petru, dispărut într-un accident. Fusese soțul Olgăi, prin intermediul căreia îi sînt readuse în prezent frămîntările și „filozofia". Sînt și alte personaje „narate" de către Olga și Ilie Chindriș. Recurența procedeului face ca problematica scrisului, centrală în *Vestibul*, să fie înlocuită în *Interval* de problematica *povestirii*. Exersată continuu, spunerea de povești e dublată și de o „teorie" transparentă în mai multe locuri. De pildă acolo unde Olga simte că se transformă într-o instanță auctorială exterioară sieși: „Ca totdeauna cînd îmi amintesc de asemenea lucruri mă văd, mă imaginez, ca și cum aș fi persoana a treia, bine delimitată de mine, de persoana întîi"[1]. „Așa cum fac și acum, cum fac din nou acum, după atîta vreme, gîndind despre mine la persoana a treia"[2]. Sau cînd un fenomen similar i se întîmplă lui Ilie Chindriș: „Se lăsă în voia propriei lui voci, iarăși ceva străin, venit din afară, care se insinua în el și-i determina acțiunile și gîndurile."[3] ; „În vremea aceea continua să-și audă vocea, care devenea din ce în ce mai calmă, mai așezată"[4]. S-ar zice că, scriind aceste fraze, Ivasiuc simțise imperativul unei rezolvări a contradicției dintre tensiunea mărturisirii și tihna impusă de înaintarea *povestirii*.

În același cîmp problematic se situează nu doar fraze izolate, ci și porțiuni mai întinse din carte. Bunăoară amintirile lui Chindriș despre copilărie, unde există cel puțin două

1, 2, 3, 4 *Interval*, Editura pentru literatură, 1968, p. 72, p. 77, p. 20, p. 21.

rezolvării noii situații în planul tehnicii romanești. Extinzîndu-se de la unul la două personaje principale (cum s-ar fi întîmplat în *Vestibul* dacă ar fi adăugat și perspectiva studentei), n-a știut încă să „extindă" și formula narativă, „ecuația" cărții.

Rezultatele scrutării interioare nu ne mai sînt — așadar — oferite direct de către protagonist, ci printr-un intermediar. În planul epicii din roman, situația se repetă în cazul celui de-al treilea personaj însemnat, Petru, dispărut într-un accident. Fusese soțul Olgăi, prin intermediul căreia îi sînt readuse în prezent frămîntările și „filozofia". Sînt și alte personaje „narate" de către Olga și Ilie Chindriș. Recurența procedeului face ca problematica scrisului, centrală în *Vestibul*, să fie înlocuită în *Interval* de problematica *povestirii*. Exersată continuu, spunerea de povești e dublată și de o „teorie" transparentă în mai multe locuri. De pildă acolo unde Olga simte că se transformă într-o instanță auctorială exterioară sieși: „Ca totdeauna cînd îmi amintesc de asemenea lucruri mă văd, mă imaginez, ca și cum aș fi persoana a treia, bine delimitată de mine, de persoana întîi"[1]. „Așa cum fac și acum, cum fac din nou acum, după atîta vreme, gîndind despre mine la persoana a treia"[2]. Sau cînd un fenomen similar i se întîmplă lui Ilie Chindriș: „Se lăsă în voia propriei lui voci, iarăși ceva străin, venit din afară, care se insinua în el și-i determina acțiunile și gîndurile."[3] ; „În vremea aceea continua să-și audă vocea, care devenea din ce in ce mai calmă, mai așezată"[4]. S-ar zice că, scriind aceste fraze, Ivasiuc simțise imperativul unei rezolvări a contradicției dintre tensiunea mărturisirii și tihna impusă de înaintarea *povestirii*.

În același cîmp problematic se situează nu doar fraze izolate, ci și porțiuni mai întinse din carte. Bunăoară amintirile lui Chindriș despre copilărie, unde există cel puțin două

1, 2, 3, 4 *Interval*, Editura pentru literatură, 1968, p. 72, p. 77, p. 20, p. 21.

puncte care interesează (căci intersectează!) linia pe care port deocamdată analiza. Întiiul e ritualul cu alură inițiatică al introducerii copilului Ilie Chindriș în misterul răposatului străbunic memorandist. Episodul — pe care nu e momentul să-l descriu în detalii — curge către viziunea onirică a bunicii: după ce simțise că alături de ea se află „mereu pe marginea unor *povestiri* esențiale"[5] (s.m.), copilul o ascultă derulînd scena „reîntoarcerii" tatălui ei la șapte ani (cifră solemnă) după ce murise[6]. Evocată în registrul maximei gravități, împrejurarea are ceva dintr-un *Hamlet* (adică din tabloul înfățișării strigoiului de la Elsinore) împins înspre limita ridicolului. Tîlcul va fi fiind acela că funcția halucinatorie, inițiatică și simbolică a povestirii nu are cum se împlini. Tîlc apăsat în celălalt episod al rememorării lui Chindriș, unde ideea de povestire e cufundată în grotesc și caricatură. Lumea simandicoasă adunată într-o seară în casa bunicilor organizează un „joc de societate": „Jocul consta în a da un nume de unealtă din gospodărie fiecărui participant. Apoi, de obicei, un tînăr de viitor, cu imaginație, *construia o povestire*, folosind numele ustensilelor, iar cel ce se auzea strigat se scula în picioare și spunea «Cucu! Cucu!», în rîsul general"[7]. (s.m.). Chindriș adaugă că „era un joc deosebit de stupid"[8] și continuă relatarea cu multe amănunte, oferindu-ne evidența riscului mortal al *povestirii*, care te poate trece cît ai clipi din ochi din sublim în ridicol. Nu pot să nu observ în această ordine de idei un al doilea contratimp în elaborarea romanului: protagoniștii din *Interval* mizează, atunci cînd le vine rîndul să „povestească", exclusiv pe latura patetică a mărturisirii, părînd s-o cam ignore pe aceea a expresivității caricaturale involuntare...

5, 6 7, 8 *Idem*, p. 35, p. 35 – 36, p. 38, *ibid*.

Confesiunile Olgăi cuprind la un moment dat și ele o istorie analizabilă din unghiul poeticii implicite a *povestirii*. E — de fapt — relatarea unei relatări a lui Petru, consortul dispărut, și se profilează pe fundalul secetei de după război. Totul se desfășoară într-un sat, într-o familie „deosebit de năpăstuită", în care se stabilise o stranie *convenție* (cuvînt folosit în textul romanului): pierzîndu-și speranța în posibilitatea ieșirii reale din impas, familia se refugiază în ficțiunea onirică. Bărbatul, femeia, copiii se trezesc unii pe alții în toiul nopții pentru a-și povesti visele proaspete. Astfel fragmentată, sub presiunea imaginarului, noaptea îi conduce către altă ordine a firii: „*Povestirea* visurilor unuia intra în visurile altora, se făcuse între ei o comunitate nefirească, nu numai a zilei și a conștientului, ci și a straturilor spirituale adînci. [...] «Am visat un cîine care-mi mușca măruntaiele», spunea unul și adormea din nou, ca să fie trezit [peste] cîteva minute de un altul, care-i spunea cum arăta acel cîine, și atunci visul înceta să fie vis, devenea într-un fel realitate, pentru că era prezent și în mintea altora. Cîinele trebuie să fie pe undeva pe aproape, în tindă, gata să muște"[9] (s.m.). Raportul dintre realitate și ficțiune răsturnîndu-se, Petru trage la urmă, după ce derulează întreg episodul, concluzia că oamenii aceia „Trăiau invers, ascultînd ceva din adîncuri"[10]. Sînt puse astfel în valoare încă o serie de trăsături definitorii pentru proza lui Ivasiuc: după ideile de „lectură" a conștiinței și de „scufundare" febrilă în trăire, dezvoltate în planul problematicii *scrisului* din *Vestibul*, acesta al *povestirii* din *Interval* apasă — o dată — pe statutul de „convenție" al oricărei relatări și deci, în ultimă instanță, pe caracterul artificial al oricărei istorii și — nu-i așa — oricărui roman, ecuație conștient construită a unei „povestiri"; și — în al doilea rînd — opune trăirea fictivă aceleia reale, întîia tot atît de intensă ca și cealaltă, la fel de „reală" și ea, încît devine posibilă ideea unei deplasări a personaje-

---

9, 10 *Idem*, p. 100—101, p. 101.



lor între cele două planuri. Vom vedea cum toate aceste lucruri au convers în scrierea *Păsărilor*.

Să adaug că opoziția dintre realitate și ficțiune e temă și a altui pasaj, des citat în comentariile despre *Interval*, la urma căruia Olga spune că „Cei care afirmă: «Personajele autorului sînt vii» nu știu ce spun. Habar n-au ce coșmar ar fi“[11]. După cum o prezentă și senzația concreteței cuvintelor și, prin ele, a ideilor și a ideologiei, oarecum în linia aceleiași opoziții față de lumea exterioară. Asemenea viselor, limbajul se oferă ca variantă de existență „paralelă“ celei reale: „Fraza a apărut brusc, neanunțată de nimic, [...] a izbucnit clar formulată, fără ca el să facă efortul de a aduna cuvintele, o structură autonomă: *trebuie să fac această călătorie*, și primul cuvînt, cel accentuat, și-a dezvelit un înțeles nou, nebănuit. I se părea că e o bilă rotundă, formată din straturi, și el acum a coborît într-un strat dur, aproape de însuși miezul cuvîntului“[12] apoi: „vorbele se organizau, făceau aproape o lume a lor, densă, ordonată, părînd în felul lor niște obiecte, cu existență proprie“[13].

În diferite forme, „istoria“ capătă în *Interval* un loc esențial. Practic toate personajele se definesc în raport cu ea, și în primul rînd cele principale, care nu știu (căci romancierul nu le mai dă voie, cum îi dăduse neuromorfologului Ilea) să profite de pe urma „șansei“ ce li se oferă de a se afunda în propria lor subiectivitate: întîlnesc și acolo, ca într-un cerc vicios — și, trebuie adăugat, artificios de la un punct încolo —, tot „istoria“. Tatăl Olgăi, Bogdan, eșuat într-o carieră de mărunt jurisconsult, avea o pasiune pentru scrierile istoricilor din vechime (personajul, secundar, se ține minte[14]), Chindriș crescuse apăsat de atmosfera încărcată de istorie din familia trecutului memorandist, iar Petru, activist și constructor în anii orînduirii socialiste, „face“ istoria cu mii-

---

11, 12, 13, 14 *Idem*, p.70, p. 5, p. 166, v.p. 155—166.

nile sale, după ce se aflase în vîltoarea ei, în război, pe front (unde se întîlnesc încă o dată elemente trimițînd la figura lui Apostol Bologa[15]). Impregnați de istorie încă din copilărie, nu e de mirare că Olga și Ilie Chindriș ajung s-o studieze la facultate, unde cel de-al doilea face și carieră universitară. Mai mult decît atît, însăși relația lor din studenție stă sub semnul „istoriei", Olga fiind, cu complicitatea lașă a lui Chindriș, exmatriculată în „ședința aceea de excludere din iunie 1952"[16]. Evenimentul e convențional în ordine literară, la fel ca și hotărîrea lor tîrzie, cînd Olga își reia studiile, de a reface într-o drumeție pe munte exact traseul de altădată. Ivasiuc avea să meargă înainte pe acest drum tematic, găsindu-i în *Păsările* și în *Racul*, la capătul unor etape de acumulări, de succesive abstractizări, bune soluții romanești.

În sfîrșit, *Interval* se sprijină, ca și *Vestibul*, pe o rețea simbolică decodificabilă în cheie psihanalitică. Textul emite continuu semnale în această direcție. Bunica lui Chindriș depune tot efortul pentru a face din nepotul ei un substitut al vechiului memorandist (episod care se poate analiza în detaliu[17]), Olga are sentimentul tiparelor ancestrale („ca și cum ai locui într-un animal inferior" etc.[18]), pare să aibă nostalgii intrauterine („Ploaia era foarte rece, mai ales pentru iunie, sau ea era foarte obosită, după noaptea de nesomn. Interior era golul, și un fel de amorțeală, însă frisona și dorea să ajungă cît mai repede la un loc uscat și cald, în mijlocul așternuturilor moi, al cearșafurilor de in subțire"[19]) și privește marea (și așa purtătoare de grele conotații simbolice) ca pe „un mijloc de a mă revărsa în ea, uitîndu-mă"[20], înfruntarea dintre Ilie și Olga sus pe buza muntelui (și el în aceeași situație ca marea) are semnificația unui grotesc act erotic ratat[21], Petru vorbește despre un „complex al diferen-

15, 16, 17 18, 19, 20, 21 *Idem*, v.p. 82—90, p. 51, v.p. 21—46. p. 73, p. 75, p. 149, p. 152—153.

ței"[22] — și așa mai departe. Prin prisma acestui „complex" *Interval* se poate interpreta ca un roman al căutării identității, al dramaticului efort de a ieși de sub regimul asemănării: căci Olga nu se poate la început desprinde din unitatea (androginică, să zicem) pe care o formase cu Petru (întreaga rememorare a morții sale și a zilelor de după aceea e impresionantă[23]), apoi Ilie și Petru apar ca fețe complementare ale aceluiași eu[24], Olga și Ilie — urmare logică a identificărilor precedente — sînt și ei aproape una („Ilie, ar trebui să-i spun, ne asemănăm din nefericire prea mult"[25]; „Ea l-a înțeles deja, pentru că ei se aseamănă, mai mult chiar decît cu Petru"[26]). În acest sens se cuvine înțeleasă citarea de către Olga a versului baudelairian („Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère"[27]). Stăruie de-a lungul cărții senzația unei ambiguizări a figurilor, activată la maximum în final, acolo unde, în pragul reunirii celor doi, Chindriș suprapune Olgăi imaginea obsedantă a mamei ei, care concentrase în subconștientul lui teama și gustul respingător al frustrației erotice[28]. Replica violentă a Olgăi închide romanul sub semnul disperatei opoziții în fața „asemănării", a reductibilității ființei: „Nu, nu-i adevărat, nu-i adevărat. Minți. Minți. Cu ea nu".[29]

Dintr-un roman substanțial, chiar cu scăderile sale de artificialitate, era de reținut și această facultate a textului de a se dispune într-o complicată rețea de semnificații.

3.

Problematica *puterii* cîștigă teren în *Cunoaștere de noapte*. Ivasiuc începea astfel să fructifice o serie de premise din primele sale cărți și-și pregătea terenul pentru *Păsările*.

22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 *Idem*, p. 84, v.p. 142—150, p. 231, p. 249, p. 253, p. 247, v.p. 193—196, 239 și 254, p. 254.

Se înscria — totodată — în curentul care pornea atunci să ocupe primul plan al atenției și care a făcut să stagneze o vreme la noi avansarea artei *literare* a romanului în favoarea unei extinderi a temelor „curajoase". *Cunoaștere de noapte* poate fi socotit „roman politic" și — pe anumite porțiuni — „roman al obsedantului deceniu", de unde succesul de critică într-un moment cînd aceste formule de roman, seduse de latura tematică, le eclipsau pe altele, destinate unei mai tîrzii revanșe, acum în curs. La 1969, *Cunoaștere de noapte* și — nu să zicem — *Dicționarul onomastic* al lui Mircea Horia Simionescu se plasa în avanscena prozei noastre.

Profitînd și de impetuozitatea obișnuită a autorului său, romanul lui Ivasiuc s-a înfățișat cu o anumită aroganță a genului, vizibilă de la primele rînduri: „Ion Marina, înalt funcționar într-un minister cheie, era poate pe pragul de a gîndi despre moarte"[1]. Cu un gest scurt, sînt aruncate pe masă toate datele problemei: numele personajului, poziția lui autoritară în cîmp social și tema de meditație, dacă nu chiar de speculație filozofică, la care se oprește. Senzația e că romanul nici nu stă să se îndoiască de reușită, sigur că partida e cîștigată încă din clipa cînd își avansează dubla miză: plasarea într-o problematică a autorității, a „puterii" sociale, aproape oculte („înalt funcționar"... „minister cheie" ...), și atacul asupra unei teme pe măsură (moartea). Așa se explică buna primire, mai favorabilă pe ansamblu decît acelea făcute *Vestibulului* și *Intervalului*. Adevărul e că, recitit azi, *Cunoaștere de noapte* apare inferior acelora: și-a pierdut fascinația creată (în contextul inițial) mai ales de prima miză, producătoare acum de efecte răsturnate, căci lasă la vedere doar ușurința cantonării într-un clișeu, într-o situație „socială" care nu atrage în sine cu nimic din punct de vedere literar, nesusținută fiind de soluții romanești adecvate. Încît cartea, pornită cu aceleași defecte ca și *In-*

---

1 *Cunoaștere de noapte*, ediția a II-a, Editura Eminescu, 1979, p. 7.

tervalul (și pe care n-are rost să le demontez încă o dată: desincronizarea dintre confesiunea personajului și detașarea vocii naratoare, plasate în unghiul persoanei a treia și al imperfectului verbal; etc.), are de suportat altele noi, venind din nerezolvarea în planul construcției romanești a supraetajării suplimentare (peste nivelele introspecției din celelalte romane — individual - „psihologic", simbolic, psihanalitic — adăugîndu-se nivelul tipologiei „sociale"). Din perspectiva *Păsărilor* însă, *Cunoaștere de noapte* pare — tocmai prin extinderea problemelor cu care se confruntă — un exercițiu necesar, indispensabil chiar, fie și în lipsa momentană a soluțiilor literare. Ele vor veni o dată cu proiectarea construcției din *Păsările*.

Evenimentul care declanșează procesul de conștiință al lui Ion Marina e vestea dispariției apropiate a soției sale Ștefania, incurabil bolnavă. Strict tehnic vorbind, romanul repetă formula *Intervalului*, însă cu un mai rigid control al vocii naratoare (care permisese lui Chindriș și Olgăi momente de trecere la persoana întîi a monologului interior) și cu sistematizarea perspectivelor: introspecția aparține bărbatului, cu excepția celor două interludii (la persoana întîi, acestea) ale Ștefaniei. Ca să reiau ideea din analiza *Intervalului*: așa s-ar fi întîmplat dacă în mărturisirea lui Ilea din *Vestibul* ar fi apărut interludii datorate studentei mediciniste. Sistematizarea se aplică și confesiunii lui Marina: partea I e un fel de prolog, susținut în decorul spitalului, aducător al tragicei vești, după care părțile mari ale cărții, II și III, precedate de *Interludiu I* și *Interludiu II*, ferează în trecut, scoțînd la iveală amintirile legate de Ștefania (în partea a doua) și de propriul drum în viață (în partea a treia).

Lucrurile pe care le știm deja despre maniera analitică a lui Ivasiuc sînt valabile și pentru *Cunoaștere de noapte*. Adaug doar cîteva date particularizatoare. Întoarcerea în trecut capătă de astă-dată sensul unui refugiu și al unei terapeutici împotriva viitorului malign: „S-ar putea spune

deci că Ion Marina, aducîndu-și aminte de desfășurarea unei scene din trecut și de modul cum aceasta a reintrat în normal, a început să aibă un fel de reprezentări în mai multe dimensiuni, care-l nelinișteau, scăpîndu-l însă de un alt tip de neliniște, mai gravă, cînd nu-și putea reprezenta moartea nevestii sale“[2]. Între concretețea faptelor și abstracțiunea gîndirii despre ele continuă să apară o distanță apăsătoare, începînd cu ideea morții apropiate a Ștefaniei: „nu mai era doar un eveniment sigur dar fără corp, fără circumstanțe, așa cum se putea gîndi despre propria lui moarte. Evenimentul acesta bine conturat, ca și existent, cu un loc precizat în timp și forme, lăsa deja un gol firesc, resimțit ca tristețe“[3] (ne putem aminti la acest punct un pasaj din *Vestibul* despre aspectul real și cel simbolic al morții[4]). Ion Marina simte că „Amintirile sale erau noționale, prea abstracte“[5], ceea ce îl ține foarte aproape de doctorul Ilea de Chindriș. Nevoia de abstracțiune, de speculație se explică prin sentimentul de incompletitudine dat de incongruența faptelor particulare și compensat doar de transcendența unui sens integrator: „Nici una din scenele trăite“, gîndește Marina, „nu erau de ajuns ca să povestească nu știa nici el ce, și de aceea se risipeau chiar înainte de a le povesti. Undeva, mai adînc, trebuia să fie o scenă nevăzută care să le cuprindă pe toate“[6]. Intuiție afirmată apoi și mai categoric: „este ceva, undeva, în stare să adune toate scenele“[7].

Acest fel de a fi îi permite lui Marina să trăiască într-un fel de continuum abstract-concret, „să treacă atît de ușor de la o stare la alta, de la un gînd la observarea unui fapt ce se petrecea chiar în momentul acela“, căci „mobilitatea lui extremă, agilitatea lui psihică îl plasa mereu într-o lume prezentă, ca și cum ar fi trecut mereu prin același spațiu și ar fi fost, în același timp, un plan, o amintire sau ceea ce

---

2, 3, 5, 6, 7 *Idem*, p. 54—55, p. 35, p. 36, p. 80, p. 81.
4 *Vestibul*, *ed. cit.*, p. 99.



vedea și auzea"[8]. Așa se face că „vede" la un moment dat, în timp ce bătea străzile pe jos cufundat în amintiri, un „oraș medieval", pe care îl domină precum Rastignac Parisul, el, „BIRUITORUL" (cu majuscule)[9]. Dincolo de sensurile sale simbolic-parabolice, episodul indică două căi pe care Ivasiuc ar fi putut merge speculînd premizele acelui amestec de planuri: proza oniric-fantastică și — eventual, accentuînd efectele distanțării — proza ironică (vezi un pasaj ca acesta: „dacă s-ar fi gîndit acum că el e BIRUITORUL, ca la început, ar fi fost mai întîi un victorios «à la Pirus», iar apoi cuvîntul putea fi luat și ca o foarte amară ironie, din ce în ce mai amară, pînă la grotesc"[10]).

Există — apoi — și în *Cunoaștere de noapte* un substrat psihanalitic, cîteodată vizibil în simbolistica erotică perfect coerentă[11]. Nu mai insist. Cutare impuls dezvăluie, în alt loc, un complex al claustrării decodificabil în cheie freudiană[12]. Revin și formele *autorității* („autoritatea tatălui"[13], „autoritatea bărbatului"[14]), la fel ca ideea ipostazierilor: viața Ștefaniei e aproape izomorfă cu a mamei ei, prinsă — în închipuirea lui Ion Marina — între soț, funcționar ca și viitorul ginere, doar că mult mai mărunt, și un student, cum se întîmplase și cu Ștefania, care alesese între Marina și un student cu ochelari pe nume Mihai (episod rememorat în partea a doua). Relația dintre mama fetei și studentul ei e complexă și se desfășoară în aceeași tonalitate ca și amintirile lui Marina, încît vocea naratoare o atribuie la urmă închipuirii („uită aproape că de fapt istoria era inventată [...] desigur o plăsmuire a lui"[15]).

Cîtuși de puțin complexă se dovedește — în schimb — investigația de psihologie a puterii despre care vorbeam, incluzînd aici și scenele „curajoase" care vor fi produs trisoane la apariția cărții, dar care aduc astăzi a compendiu al obsedantului deceniu în clișee: bărbatul tînăr fascinat de

---

8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 *Idem*, p. 90—91, p. 207, p. 215, v.p. 98—102, v.p. 197—198, p. 122, p. 144, p. 146.

marile prefaceri și înhămat la ele, prietenul exclus abuziv, votul pentru excludere al celui dintîi și apoi problemele de conștiință etc. Romanul le resimte prezența, „analitismul“ e departe de a fi pur, însă — iarăși — exercițiul era necesar înaintea *Păsărilor*.

4.

S-a înțeles deja că toate datele celor trei cărți de început se îndreptau înspre focarul *Păsărilor*. Primul lucru care trebuie lămurit în această fază a demonstrației e continuitatea dintre romane. Numeroase fraze critice au constatat-o „la fața locului“, ca să zic așa, adică în 1970—1971, cînd *Păsările* vedea lumina tiparului. Însă dezbaterea din jurul cărții și apoi aceea din jurul *Apei* au insistat mai mult pe ideea „schimbării la față“ a prozei lui Ivasiuc. Adevărul este că elementele de continuitate fuseseră reduse de comentatori în nouăzeci și nouă la sută din cazuri la problematică și la tipul personajelor, cu constatarea că romancierul rămîne la discutarea raportului dintre „libertate“ și „necesitate“ și că Liviu Dunca se înscrie în linia Ilea-Chindriș-Ion Marina, o linie a febrilei crize „morale“. O asemenea „structură fixă“ repera Nicolae Manolescu la capătul întregii opere romanești a lui Ivasiuc[1]. În formulări diverse, au reperat-o destui alții. Dar dincolo de aceste similitudini, diagnosticul a fost acela de schimbare a manierei, de trecere — în sfîrșit — la o proză „epică“. Aleg doar o singură exemplificare dintre multele care se pot da: Nicolae Balotă arăta cîțiva ani după apariția *Păsărilor*, timp în care Ivasiuc publicase încă două cărți de proză (*Apa* și, mai înainte, nuvelele din *Corn de vînătoare*), că la al treilea roman „naratorul mai ezită încă între reprezentare și o producție abstract discursivă, de unde un anume schematism al ficțiunii“, pentru ca în *Păsările* să-l vedem

1 *Criză și iluminare*, prefață la *Păsările*, *ed. cit.*, p. XV.

cum „se decide pentru prima din aceste modalități"[2]. Așadar: reprezentare în locul discursivității abstracte, adică epic exterior în locul introspecției infinite, *creație* în loc de *analiză* (în termenii lui Ibrăileanu).

În fața judecăților de acest fel, cel mai simplu adaos necesar e că lucrurile sînt... mai complicate. Nu trebuie mare efort de interpretare critică pentru a vedea că personajelor centrale ale romanului (Liviu Dunca, Margareta și Dumitru Vinea) Ivasiuc le acordă dreptul introspecției la fel ca și lui Ilea, lui Chindriș, Olgăi și lui Ion Marina, în aceeași manieră narativă ca și acelora, pendulînd între perspectiva unei voci naratoare exterioare și monologul la persoana întîi. Pe de altă parte, evenimente „epice" existau și în romanele de început, ca obiect al disecției analitice. În *Păsările* li se aplică același tratament, fiecare pas al „acțiunii" fiind preluat de perspectivele interioare ale protagoniștilor, cu nu foarte întinse pasaje de legătură de tipul narațiunii omnisciente. A indus în eroare faptul că evenimentele altădată disparate, aduse în scenă de capriciile (eventual aparente) ale memoriei, sînt acum ordonate și lasă cîteva fire epice la vedere. Celelalte, la care avem acces în funcție de rememorările personajelor, rămîn dispersate ca și în *Vestibul*, *Interval*, *Cunoaștere de noapte*. Încît avea dreptate Al. Piru să susțină (într-o cronică — de altfel — defavorabilă despre *Păsările*): „tot nu sînt convins că Ivasiuc a trecut la romanul cu acțiune epică"[3]. Pentru a înțelege modul în care *Păsările* sintetizează experiențele din cărțile anterioare e important de accentuat ideea acestei continuități de formulă. Abia după *Arca lui Noe* a lui Nicolae Manolescu, unde ipoteza evoluției prin ruptură și-a găsit expresia cea mai radicală, au început să revină constatările de omogenitate a romanelor lui Ivasiuc, caracterizate de repere constante. Ioan Holban, de pildă,

---

2 *Universul prozei*, Editura Eminescu, 1976, p. 178.

3 *Evoluția prozei*, în *Ramuri*, an VIII, nr. 1 (79), 15 ianuarie 1971, p. 11.

a vorbit despre *„cartea-efigie* a lui Alexandru Ivasiuc, acea carte a cărei imagine se constituie din suma fragmentelor numite *Vestibul*, *Interval*, *Cunoaştere de noapte*, *Păsările*, *Corn de vînătoare*, *Apa*, *Iluminări* şi *Racul*"[4], iar Cristian Moraru a văzut evoluţia către „epica obiectivă" ca pe un „fenomen firesc de adaptare a pragmaticii textului narativ la o deschidere semantică superioară, către social şi istoric", în cursul căreia se poate urmări „socializarea treptată a conflictului psihologic ce conferă textului ivasiucian o tensiune unică, de la *Vestibul* la *Apa*"[5]. Acelaşi a propus altundeva un cuplu de „atitudini" auctoriale al căror joc explică unitar înfăţişarea romanelor: „Se înfruntă în cărţile lui Ivasiuc două atitudini aparent ireconciliabile: una constructivă, epică, «creatoare» (în sens clasic), virilă, tranzitivă, alta digresivă, retardatară, «atomizantă», feminină, reflexivă. Prima întreţine o relaţie explicită de fidelitate cu obsedantul principiu de putere al romanului lui Ivasiuc, a doua subminează inconştient acest principiu. La cele două compartimente ale textului se instaurează un clar raport semiotic: scriitura «efeminată semnalizează asupra deplasării personajului din spaţiul solar al certitudinii dătătoare de noi energii în forţarea ierarhiei sociale, într-unul nocturn (configurat cît se poate de distinct la nivel de imaginar), în timp ce scriitura «virilă», de la nivelul de suprafaţă al «istoriei», avertizează asupra capacităţii de acţiune şi exercitare a puterii de care beneficiază actantul."[6]

E cazul — aşadar — să spunem de-acum încolo fără ezitări că Ivasiuc nu s-a întors din drumul lui „analitic" pentru a face proză „obsedantistă": ca şi în primele cărţi, a folosit tema pentru a specula ideile lui, aceleaşi, de astă-

---

4 *Al. Ivasiuc*, în *Convorbiri literare*, an XC, nr. 9 (1177), septembrie 1984, p. 12.

5 *Personaj şi semnificaţie*, în *Amfiteatru*, an XVIII, nr. 6 (222), iunie 1984, p. 6.

6 *Discurs şi personaj*, în *Amfiteatru*, an XIX, nr. 6 (234), iunie 1985, p. 7.

dată și cu o construcție romanescă pe măsură. Că așa stau lucrurile încerc să demonstreze de-a lungul analizei.

Păsările se deschide cu un *Prolog* de aproape șapte pagini. Toate datele îi indică o poziție importantă în economia cărții, incit e surprinzător cit de puțin interes i-a fost acordat în comentariile critice. Atunci cind un prozator recunoscut pentru vocația sa teoretică decisese să construiască romanului un „prag" special, ar fi fost normal să se vadă în el o „cheie", un „cifru" pentru ceea ce urma. Plus că *Prologul* ar fi trebuit să atragă atenția prin chiar maniera lui, oarecum deosebită de aceea a romanului propriu-zis: e o scurtă confesiune cu evidentă alură simbolică, rostită de un personaj despre care nu știm încă nimic. Mai intîi calm, apoi febril, el pare că ne pune în gardă, spunindu-ne de la început totul.

Și intr-adevăr, totul este — intr-un fel — spus în paginile *Prologului*. Sigur că nu intr-o manieră narativă: despre personajele și evenimentele cărții vom afla mai incolo; însă temele, problematica și — cel mai important lucru — structura romanului sint anunțate de pe acum. Prima propoziție („Măcar de-ar exista un viitor"[7]) face limpede din start intrarea intr-un spațiu închis, barat, întors asupră-și. E cea dintîi dintre cele trei obsesii pe care, în aceeași manieră autoscopică din primele romane, personajul-narator al *Prologului* și le analizează. În clipa cind înțelege că nimic nu-l mai așteaptă înainte, decide brusc să se reintoarcă în locurile natale, intr-un oraș din Ardeal, adică să se refugieze în propriu-i trecut. Ideea drumului închis, motivată parțial biografic (vom vedea cum anume), parțial prin modul greșit în care protagonistul interpretează „psihologic" faptele, explică sensul tragic al romanului, prezicindu-l. Obsesia a doua e erotică, fixată în simbolul „doamnei în verde", siluetă fără chip („nu i-am văzut fața niciodată (și nici n-am dorit"[8]),

7, 8 *Păsările*, *ed. cit.*, p. 3, p. 4.

traversînd cu precizie orizontul personajului, oferindu-i o certitudine dar și un mister, ambele sugerate cu finețe în monologul său interior. Pasivitatea cu care el o contemplă pe „doamna în verde“ e o nouă prefigurare a celor ce se vor întîmpla în carte.

A treia dintre obsesiile transcrise de *Prolog* dă cheia construcției romanului și mi se pare esențială pentru înțelegerea lui. Este obsesia „păsărilor“. Înainte de a-i indica sensul simbolic, trebuie să spun că accesul la el mi se pare îngreunat de două obstacole. Mai întîi de imprecizia semantică pe care respectivul simbol a cunoscut-o în literatura anilor '60—'70. Paginile (îndeosebi cele cu versuri) au fost atunci invadate de tot soiul de păsări simbolice (precum și de caii albi, pietrele etc. mai degrabă grandilocvente decît expresive, lipsite de o reală consistență estetică. Încît titlul cărții lui Ivasiuc și simbolul pe care îl indică pot părea (încă o dată:) *reprezentative* pentru o epocă literară. Pot părea, dar nu sînt astfel, obsesia din *Prolog* avînd altă semnificație. Ea trebuie căutată și dincolo de al doilea „obstacol“, de ordin mai general, care provoacă în cazul titlurilor de romane o ciudată „desemantizare“: pentru cîteva sute de pagini, un titlu nu mai e simțit drept ceva esențial, ca în poezie de pildă, și înțelesul lui prim se pierde în favoarea unuia de înregistrare, ca un număr de dosar. Cine vorbește despre *Păsările* lui Ivasiuc are în vedere romanul și atît, sensul inițial al titlului — „păsările“ ca atare — fiind practic eludat.

Să-l „recuperăm“, cu pornire de la observația că „păsările“ își fac apariția în roman pentru a marca existența unei a doua realități, paralele și independente de aceea „obișnuită“. Gîndindu-se la misterioasa siluetă de pe malul mării, personajul își reamintește cum „atunci, cînd nu mai zăream din țărm decît dunga subțire și fără continuare pe care pășea surpînd nisipul umed în valuri (în apă, pentru că nu se știe exact de unde vine, nu-mi mai dădeam seama), a apărut un alt cer, nevăzut de mine cu adevărat niciodată. În același sens cu doamna în verde, mereu de la dreapta la stînga, dea-

supra, zburau păsări mari de apă, lovind greoi aerul încărcat de sarea mării cu aripile lor mari"[9]. *În acelaşi sens* ar trebui să însemne o însumare, o contopire; însă e doar o suprapunere iluzorie. Prezenţa păsărilor face perceptibile „cerurile paralele", adică o disjuncţie de planuri. Dacă ar fi înţeles-o, personajul ar fi putut ocoli deznodămîntul tragic din roman. Înţelegînd-o, cititorul ţine în mînă „cheia" despre care vorbeam, căci *paralelismul* defineşte construcţia întreagă a cărţii. *Păsările* nu este — sau nu e în primul rînd — un roman realist (politic, social, „obsedantist", psihologic etc; sînt — prin urmare — în dezacord cu ideea că „*Păsările* e un curat roman social"![10]). Obiecţiile care i s-au adus în această ordine de idei (şi i s-au adus destule) trec pe lîngă esenţa cărţii. Avem în realitate în faţă o impresionantă construcţie abstractă, ridicată pentru a da corp problematicii „analitice" care confiscase de la bun început gîndirea neliniştită a prozatorului. Construcţie tatonată în primele trei romane şi atinsă abia în al patrulea, la „maturitatea" artistică. În scrisul lui Ivasiuc, totul a convers către ecuaţia *Păsărilor* ca înspre un centru al creaţiei (ceea ce am încercat să accentuez analizînd primele cărţi). Ce a urmat după acest roman-nucleu e altă poveste, pe care o voi schiţa în ultimele părţi ale acestui eseu.

„Peisajul era animat de pulsaţia mea interioară"[11], gîndeşte personajul în finalul *Prologului*, formulînd încă o propoziţie în transparenţa căreia putem citi o *ars poetica*, în nici un caz una ortodox - „realistă". Deîndată ce romanul demarează, peisajul chiar se populează cu personaje şi evenimente, scena se animă şi ecuaţia prefigurată de *Prolog* începe să se constituie. Frazele tipic omnisciente, aproape „balzaciene", contrastante cu perspectiva narativă a uverturii („Liviu Dunca, sosit în oraşul său după mai bine de

9, 11 *Idem*, p. 7, p. 9.
10 Nicolae Manolescu, *loc. cit.*, p. XX.

douăzeci de ani de absență, se duse în casa unde a copilărit" etc.[12]), își desfac încet arborescențele, revenind la stilul cunoscut al confesiunii, pe măsură ce sînt derulate amintiri și analizate gînduri sau sentimente trecute, prezente.

Într-o primă etapă, schema planurilor paralele semnalate simbolic în paginile de început se organizează în funcție de timpul în care personajele se situează, în care își au — dacă se poate spune așa — „centrul de greutate". Sînt două cupluri „simetrice": Liviu Dunca, bărbatul din *Prolog*, și Margareta Vinea, încă-tînăra și frumoasa aristocrată din oraș, trăiesc practic în trecut, în timp ce Dumitru Vinea, soțul Margaretei și director general al marelui combinat local, trăiește în prezent, alături de Victorița, directoarea lui adjunctă. Un plan e real (concret), avînd în centru uzina și setea de autoritate, celălalt e ideal (al ideii) și stă sub semnul setei metafizice de cunoaștere. Dunca și Margareta se frămîntă pentru că vor „să știe" și să atingă absolutul (într-un fel apropiat de proza și teatrul lui Camil Petrescu), pe cînd Vinea și Victorița se frămîntă pentru că vor putere.

Inițiată astfel, schema se amplifică pe parcursul cărții prin diversificarea personajelor în jurul acestora etalon și, apoi, prin importante deplasări de poziții, declanșatoare de situații dramatice. Cornel, vărul lui Liviu, verișoara lor Ștefania, Iulia, soția lui Cornel, doamna Ilea, mama Margaretei, fetița timidă a unor țărani de la munte, unii abia schițați, alții cu contururi mai apăsate, stau alături de Liviu Dunca și de Margareta, „idealiști" cu toții. Inginerul Mateescu, Domide, Cherestešiu, Sebișan sînt tehnicieni ai puterii, ca și Vinea și Victorița. A doua categorie de personaje, deschise într-un fel înșelător unei lecturi sociale a romanului, a atras mai mult atenția criticii, sensibilizate în anii '70 mai ales în asemenea direcții, pînă acolo încît s-au făcut auzite opinii cum că „romanul uzinei" ar fi partea forte a *Păsărilor*. Idee fără

---

12 *Idem*, p. 11.

acoperire în substanța cărții, căci planul central (indicat și de titlu, evocator al acelui cer imaginar!) e al „abstrașilor", ei dînd tensiune și amplitudine conflictelor și consumînd marile energii tragice. Problematica „puterii" nu poate fi detașată din ecuația al cărei al doilea termen este: prozatorul n-o tratează în sine, pentru valorile ei de expresivitate sociologică, psihologică sau caracterologică, ci pentru a detașa un model paradigmatic, opus aceluia al aspirației metafizice.

Să privim mai îndeaproape raporturile din planul introdus simbolic de imaginea „doamnei în verde" și a păsărilor de mare. Raporturi complicate, descriind o întreagă rețea de noi *paralelisme*. Inventariez o parte dintre ele (cîteva se vor adăuga în notele din subsolul fragmentelor de roman), fără să insist — cum s-ar putea face cu folos — asupra fiecăruia. Fie și numai semnalate, toate aceste conjuncții, disjuncții, ipostazieri, reflectări, simetrii și așa mai departe spun destul despre complexitatea construcției cărții. Pe puncte:

— apare un motiv al copiei și modelului, legat mai întîi de Liviu Dunca și de Cornel (întîlnindu-l pe Dunca, „modelul" celuilalt, Iulia spune: „Am cunoscut copia, acum vreau să văd și modelul"[13], apoi de Margareta și de mama ei, doamna Ilea, pe care Liviu o cunoscuse în adolescență și pe care fiica ei i-o evocă pînă în detalii, pînă la substituție; Margareta „copiază" într-un fel destinul mamei și pe acela al Ștefaniei (povestea acesteia din urmă, episod foarte important al romanului, am analizat-o în subsolul textului), încît o putem socoti o ipostază a trecutului adusă în prezentul narațiunii;

— ipostazierea e — de altfel — principiul apariției mai tuturor personajelor feminine: mărturisirile lui Liviu către Iulia le prefațează pe acelea către Margareta, amintirea doamnei Ilea are „autonomia trecerii doamnei în verde pe malul imaginat al mării"[14], fetița de la munte e „umbra tă-

13, 14 *Idem*, p. 16 (frază repetată la p. 21), p. 56.

cută a Margaretei“[15], despre cutare femeie aflăm că „s-a spînzurat într-o zi în podul casei“[16], reluare a morții Ștefaniei și încă un anunț al deznodămîntului cărții (ar fi o idee — glumeață doar pe jumătate — de analizat *Păsările* ca pandant feminin al unui roman la care am mai trimis și în analizele precedente, și anume... *Pădurea spînzuraților !)*;

— Margareta (și prin ea și celelalte ipostaze feminine ale aceluiași model uman) stă „sub semnul oglinzii“.

— relatarea lui Dunca e „paralelă“ cu ceea ce vrea Iulia să afle de la el („nu-l întrerupse ca să-i atragă atenția că nu această poveste o voia“[17]; „lămurește-mă care este legătura dintre cele povestite și ce te-am întrebat eu?“[18]; „problemele mele și ale ei sînt deosebite, răspundem la alte întrebări“[19]);

— pentru Liviu Dunca, faptele cotidiene fac parte dintr-o realitate la care nu accede, „paralelă“ lui („toate aceste mici incidente nu aveau nici un înțeles pentru el“[20]); Dunca se întoarce în schimb cu voluptate în trecut, „într-o cu totul altă lume“[21];

— Margareta face călătorii „imaginate“, în alt plan decît realitatea, decît „Mediul real și gros“, călătorii „în subțiri teritorii fără nume și fără granițe, fără hărți și fără ținte“[22] (o numește „vaga ei posibilitate ce deschidea o cale spre cu totul altceva“ decît „o realitate brutală“[23]);

— Liviu Dunca face efortul de a ieși într-o lume paralelă aceleia obișnuite, „concrete“, încercare de a „ieși din timp“ foarte apropiată de tema din *Noaptea de sânziene*, capodopera lui Mircea Eliade („încerca mereu să se elibereze din timp, să fugă de timpul concret, istoric, nu de numărătoarea minutelor și a ceasurilor agreabile sau de regretul că ele se termină prea repede, ci de timpul

15, 16 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 *Idem* p. 221, p. 357. p. 21, p. 39, p. 46, p. 64, p. 51, p. 182—183, p. 185.

istoric, dur, pe care el îl cunoștea, îl cunoștea foarte bine, sub fața lui aspră"[24]

— Dunca are la un moment dat revelația coexistenței în același plan cu Margareta, în sfîrșit desprinsă de „modelul" matern („risul ei era înalt și extrem de vesel, însă Liviu Dunca nu-l mai suprapuse peste nici o amintire din trecut, ferestrele luminate din copilărie nu reapărură ca o umbră a unei existențe paralele"[25]), dragostea lor aparține altei ordini („Noaptea de vară îi îngloba și le dădea iluzia că dragostea lor e cosmică, adînc înfiptă în rînduielile cele mai sus, necontingentă, dincolo de orice întîmplare."[26]), însă Liviu și Margareta sînt despărțiți totuși de felul cum înțeleg lumea și mai ales de eroarea lui, de convingerea că viitorul îi este închis și — în consecință — de abandonarea revelației erotice („o putea vedea pe Margareta în întreaga ei eleganță, subțire și aproape inaccesibilă"[27], cu „o notă de irealitate"[28]; „Am început ceva cu totul nou, cu desăvîrșire nou, și el nici nu-și dă seama."[29]; „O mîngîie iarăși, tandru și absent, o iubi ca pe o amintire îndepărtată, ființă aeriană, apărută în minte prin hazardurile memoriei..."[30]); ș.a.m.d.

Inventarul poate continua, paginile romanului invitînd la o minuțioasă „hermeneutică" de acest tip.

Conflictul celui de-al doilea plan mare (Vinea-Victorița etc.) produce și acolo complicații ale schemei, pînă la o redistribuire pe trei paliere a ecuației globale din roman. După ce gîndise numai în termenii de *victorie* și *înfrîngere*, *reușită* și *eșec*, drept pentru care și apăruse în viața lui... Victoria (Victoria Popa, adică Victorița!), Vinea „alunecă" de sub atracția puterii și se vede posedat de nesiguranță, de o tulbure nevoie de *altceva*, mai abstract, mai profund,

---

24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 *Idem*, p. 229, p. 202, p. 220, p. 270, p. 272, p. 409, p. 410.

care să dea sens existenței sale, în afara „simplei" investituri sociale (pe care o și pierde, ori o abandonează, căci a părăsit planul „realității" concrete a uzinei: „Dumitru Vinea a fost înfrînt pentru că s-a lăsat în mare parte el însuși să piardă această bătălie sau, mai exact, ea s-a întîmplat puțin deasupra și în afara lui, a fost obiectul și mai puțin subiectul ei."[31]). Romanul înregistrase un timp distanța dintre Vinea și Margareta în sensul paralelismului concret-abstract, el simțindu-se străin în casa amenajată de ea și recîștigîndu-și siguranța de sine alături de Victorița, demna reprezentantă a veleității sociale. Dintr-o dată solidaritatea acestora doi se rupe și îl descoperim pe Vinea îndepărtat de realitate, surprins el însuși că uzina îi apare necunoscută („ca și cum ar fi venit acum, în acest ceas, în orașul acesta, dintr-un alt chip de lume"[32]), străin și în casa Victoriței, care făcuse pereche polară cu casa fostei familii Ilea („camera Victoriței i se păru respingătoare"[33]), conștient că oamenii combinatului trăiesc într-„o altă lume, o lume adevărată".[34] Ieșirea lui Vinea din realitatea în care trăise pînă atunci e pecetluită de „un somn greoi și fără vise, făcut parcă să despartă faze ale unei existențe"[35]. Cînd ruptura se dovedește definitivă și alunecarea lui Vinea ireversibilă, Victorița înțelege că „fiecare dintre ei a avut viața sa paralelă"[36]. Pe această cale, schema romanului cîștigă o simetrie nouă între Dunca și Vinea, aflați acum de-o parte și de alta a „realității", în situații existențiale („morale", „psihologice") egale cu cîte o dramă interioară. Între felul cum se îndrăgostise adolescentul Dunca de doamna Ilea și fascinația exercitată de Margareta (pe atunci o Ilea și ea) asupra lui Vinea la descinderea lui în oraș existase de altfel un paralelism de scene (pe aceeași stradă, în fața aceleiași case, cu aceeași lumină revărsată în noapte, cu sunetele

31, 32, 33, 34, 35, 36 *Idem*, p. 334, p. 155, p. 172, p. 199, p. 200, p. 330.

pianului în locul rîsului de altădată[37]) care întărește ideea pozițiilor „corespondente" ocupate de Dunca și Vinea în ecuația *Păsărilor*. Așa cum Dunca își face examenul de conștiință în fața Margaretei, Vinea începe să-și reconsidere viața sub privirea interogativă a bietului Iosif Dandu, victima accidentului din combinat („Ochii lui Dandu [...] semănau foarte lămurit cu privirea tulburătoare care-l intrigase atîta, a ochilor Margaretei"[38]). În structura romanului elementele intră într-un rafinat joc de oglinzi, creator al unor tulburătoare (cu adevărat) efecte de profunzime.

Privită în secțiune, supraetajarea planurilor mari și mici ale cărții exprimă un impas al comunicării. Desfășurate în evantai, tipuri umane de calibre diverse apar dramatic izolate, zbaterea între limitele condiției lor sau dincolo de ele însemnînd un efort — cîteodată inconștient, uneori uimit, aici furios, revoltat, dincolo resemnat într-un fel de dureroasă contemplare pasivă (camusiană, să zicem) — de a se exprima, de a-i auzi pe ceilalți și de a fi auzit de ei. Că șansele de reușită sînt pur iluzorii se explică prin natura „ecuației" filozofice a scrisului lui Ivasiuc, *reprezentativ* pe această latură pentru o direcție majoră a literaturii secolului XX. Impasul confesiunii, al scrisului, al povestirii, pe care le-am analizat în primele sale romane, se concentrează memorabil în construcția din *Păsările*, roman al tragediei imposibilității efective de comunicare. Făcînd o paranteză „biografistă", putem vedea aici o punere în abisul textului a situației autorului însuși, despre care știm că gîndea febril și se exprima așijderea, lansîndu-se în demonstrații pasionate, arhitecturi de idei, părînd că dialoghează dar de fapt monologînd solitar, prezent și absent totodată, furat de propriile-i himere. A exprimat singur paradoxul acestui mod al existenței scindate: „Am o capacitate mare de autoiluzionare care e în contradicție cu luci-

---

37, 38 *Idem*, v.p. 51—52 și 103—104, p. 172.

ditatea și trăiesc paralel. Făptuiesc în funcție de iluzii și mă gîndesc în funcție de luciditate."[39]

De aici și pînă la a înțelege proza lui Ivasiuc în general și *Păsările* în special ca pe o îndelungă, insistentă, încăpățînată dezbatere asupra limbajului nu e decît un pas. Preocupat și el de natura și rolul *cuvîntului*, asemeni congenerilor săi, însă într-un mod mai lucid, mai aproape de meditația teoretică decît de aproximarea metaforică (am spus ceva despre asta atunci cînd am trasat tabloul atmosferei literare a anilor '60—'70), Ivasiuc dă în *Păsările* o expresie impresionantă situației dramatice a ființei izolate în limbaj, interpus — acesta — ca o peliculă între subiect și realitatea obiectuală din jur. Asemănătoare sau neasemeni, personajele din roman nu reușesc să găsească linia subțire a înțelegerii reciproce și sfîrșesc prin „prăbușiri" psihice, cînd nu se sfîrșesc ele însele din viață. Referirile directe la situația limbajului, cîte sînt, semnalează dezbaterea globală, „filozofică", tot timpul existentă în subtext: Dunca își imaginează utopia cuvîntului precis, infailibil („Doream să-mi răsară cuvîntul, sigur și capabil să fie rostit încet, ascuțit ca un brici de oțel, subțire și maleabil ca o floretă"[40]) mai tîrziu Mateescu, singurul personaj din *Păsările* capabil de „nedisimulată ironie"[41], crede cu sarcasm (și — aflăm ulterior — fără caracter) că „Limbajul este o chestiune strict convențională, un sistem de semne care poate fi transmutat fără să-și schimbe decît încărcătura pur afectivă a mesajului în cu totul alt sistem"[42] și că „imbecilii ăștia toți au o credință nătingă în limbaj și-n sunetele lui"[43], Vinea venind — în pragul „schimbării" sale — cu o opinie contrară, potrivit căreia „Limbajul are importanța lui, nu este un lucru neînsemnat. Cuvintele au o anumită proprietate".[44] Cîteva pagini mai tîrziu, Mateescu propune o rela-

39 Interviu de Mihai Sin, în *Vatra*, an III, nr. 4 (25), 20 aprilie 1973, p. 11.

40, 41, 42, 43, 44 *Păsările, ed. cit.*, p. 33, p. 139, p. 139 — 140, p. 142, p. 140.

ție între limbaj și politică, din nou în defavoarea cuvintelor: „Mișcările acestea pot face istorie și o și fac, înșiruirea aceea de fapte goale, vorbe goale și iluzii. Dar nu fac niciodată politică. Adevărata politică înseamnă răbdare, acțiune lentă, pregătirea cu grijă a năvoadelor. Marii pești se vor împotmoli aici."[45]

Dimpotrivă, nerăbdarea, evidentă în setea de confesiune, de modelare a abstracțiunii gîndurilor și sentimentelor în materialitatea infinită a limbajului, îi stăpînește pe protagoniștii romanului. Nevoia intensă de comunicare explică în bună măsură impulsurile obscure ale lui Dunca, ale Margaretei, ale lui Vinea: dictate de subconștient, sînt încercări instinctive de a obține o „cuplare" cu celelalte planuri, derulate în paralel, „interzise" lor. Vezi — de pildă — comportamentul lui Dunca după ce o zărește întîia oară pe Margareta: „Alergă în centru, intră la telefoane și căută numele Vinea. Nu era decît un singur abonat. Cînd introduse fisa și ridică receptorul, formînd numărul, nu știu de ce, dar avu nu numai sentimentul dorinței de a vedea cu orice preț pe femeia aceea tînără, întîlnită pe stradă, dar și altceva, mult mai important. Parcă ar fi trebuit neapărat să facă ceva ca să evite o catastrofă. Avea ceva neapărat de făcut, și sub semnul acesta începu dragostea sa."[46]

Puține lucruri rămîn de spus pentru a trage — cu toate datele pe masă — concluzia valorii deosebite a cărții lui Ivasiuc. Nu trebuie în nici un caz scăpată din vedere emoția pe care o transmite la lectură, copleșitoare în scenele de vîrf. Elementele de construcție abstractă, paralelismele și celelalte se percep abia în al doilea rînd și trag profit nemijlocit de pe urma haloului emoțional sub care se articulează. Cum fusese și cazul *Vestibulului*, intensitatea sentimentului erotic mi se pare decisivă pentru fixarea *Păsărilor* la un nivel înalt al impactului de lectură. Anunțat prin

45, 46 *Idem*, p. 148, p. 64.

atîtea semnale ca deznodămînt firesc al romanului, într-acolo conducînd cu necesitate logica sa internă, autoinstituită, sfîrșitul tragic al Margaretei șochează totuși prin patetismul sec al gesturilor, adică prin forța *creației* care susține *analiza* din *Păsările* (încă o dată în sensul lui Ibrăileanu).

Celălalt punct de vîrf emoțional e lunga dezbatere ideologică din confesiunea lui Dunca, secvența proceselor de conștiință din perioada anchetării atingînd — probabil — nivelul cel mai înalt al prozei „obsendatiste", superior majorității romanelor „de gen" prin dramatismul implicării (trimițînd la substratul biografic), dar și prin — mai ales — capacitatea de ieșire către un model abstract al puterii în ipostaza sa de mecanism implacabil, indiferent față de sentimente și disprețuitor de orice morală, fie ea „absolută". Criza „psihologică" și „etică" a lui Dunca e impresionantă și datorită regiei sentimentale a derulării amintirilor. Tensiunea înfruntărilor politice produce aceleași efecte de expresivitate la finalul „căderii" lui Vinea, lucrat cu o subtilă intuiție a „surpării" sale subconștiente.

Referirile la subconștient nu revin întîmplător în analiză. Exersată în rețele tot mai atent elaborate în primele trei romane, simbolistica freudiană formează și în *Păsările* o substructură, o „epică" de adîncime, coordonatoare a comportamentelor și conflictelor. Urmărirea detaliată a coerenței planului psihanalitic cere alt efort de interpretare și alt studiu asupra romanului. Spun aici doar că amintirile, visele, obsesiile se întrețes strîns, prinzînd în plasa lor, rînd pe rînd, toate personajele. Central devine modelul autorității familiale (familia Dunca), în jurul căruia se dispun acela al autorității în uzină, al conducerii vastului șantier din anii '50, al puterii politice coordonatoare, totul conform imaginii lui Vinea, care înțelege lumea ca pe o construcție supraetajată, perfect izomorfă: „Lumea era o piramidă,

totul era supus acestui principiu de organizare. Ce era *sus* (unde era el) trebuia să se repete și jos. Un atelier repeta uzina, după cum uzina repeta și ea alte structuri superioare, pînă sus de tot. Cuvintele ce-i plăceau cel mai mult, și le folosea des, erau: sus, jos. Îi plăcea că în uzină i se spunea «bătrînul». Așa spunea și el șefului său ierarhic, atunci cînd vorbea cu egalii săi, la cîte o conferință. Lumea era un trib cu *bătrîni* de diferite nivele, înțelepți care știau multe, care pedepseau și recompensau, fără să dea socoteală «jos».“ etc.[47] Modelul e arhetipal, analizabil în termeni antropologici, cu un *pater* și o *mater familias* („Uzina avea în acest fel un tată și o mamă [pe Vinea și pe Victorița], nu era orfană de nici un părinte.“[48]; Victorița își exercită în uzină „unul din instinctele străvechi de femeie puternică, *mater familias*, ce-i dominau personalitatea și o făceau serios de temut, pentru că era vorba de obiceiuri foarte sigure și foarte temeinice, greu de clintit. Da, femeia își încurajează bărbatul care se luptă și își îneacă neliniștile și fricile în fața tăciunilor vetrei, știind să tacă atunci cînd e nevoie. Ea e păstrătoare de taine pe care le știe din afunduri.“[49]). Substratul freudian[50] se extinde pînă în ramificațiile periferice ale textului: tatăl Victoriței suferă față de ea de un veritabil complex oedipian[51], Doina, logodnica de demult a lui Dunca, îl apărase cu sentimente materne („de cloșcă, de mamă ce-și apără puii“[52]) — ș.a.m.d.

47, 48, 49 *Idem*, p. 97, p. 118, p. 124—125.

50 Sesizat și la apariția romanului, cu cîte o ipoteză incorectă din punctul de vedere al analizei mele, cum e aceea privitoare la Liviu, care ar simți „satisfacția obscur freudiană de a distruge la rîndu-i o dragoste și o ființă (tot Margareta)“ (Al. I. Ștefănescu, în dezbaterea *Cinci opinii despre o carte*, în *România literară*, an IV, nr. 17 (133), 22 aprilie 1971, p. 8).

51, 52 *Păsările, ed. cit.*, v.p. 159—161, p. 251.

Concluzia: Impresionant prin tensiunea sa dramatică și tragică, emanînd un fluid patetic susținut de o construcție extrem de complexă, regizată cu precizie, *Păsările* e una dintre operele de prim plan ale literaturii române postbelice.

5.

Ultimele trei romane ale lui Ivasiuc au compus — spuneam — o altă „poveste". *Păsările* este construcția-sinteză a căutărilor „analitice" de pînă atunci, ecuația globală a tentativelor individuale (întreprinse de doctorul Ilea, Ilie Chindriș, Ion Marina, Liviu Dunca) de dominare a gîndirii, a existenței și a subconștientului, de ciștigare a *autorității* asupra sinelui: una *introvertită*, să-i spunem. Sau ecuația globală a eșuării acestor tentative. Tema se combină în *Păsările* cu aceea a autorității exercitate în exterior, o multiplicare a celei dintîi (reductibile amîndouă la numitorul comun al modelului psihanalitic). În romanele următoare, atenția se concentrează asupra mecanismelor celui de-al doilea tip de *autoritate*: *extrovertită*, desigur. Așa cum primele trei au convers spre *Păsările*, ultimele trei se desprind de acolo: *Apa* studiază funcționarea puterii în vremuri incerte, *Iluminări* o analizează la nivel instituțional și în decor contemporan; iar *Racul* va sintetiza întreaga etapă a doua într-o parabolă meta-istorică.

Înainte de *Apa*, al cincilea roman al lui Ivasiuc, și alături de el trebuie comentate și cele două nuvele din *Corn de vînătoare*. Ele se întorc — cum s-a observat — în „istorie". Întîia, mai scurtă, e o poveste „medievală" (și dă titlul volumului), în timp ce a doua, de aproape optzeci de pagini, dezvoltă o temă a rememorărilor din *Interval*. Amîndouă tatonează „modelul paradigmatic al puterii" amintit în analiza *Păsărilor*.

Nuvela *Corn de vînătoare* începe în manieră biblică, derulind „seminția" lui Drag, mare cneaz pe Mara, și a fiului său Giulea, întemeietorul Giuleștilor în „veacul al 14-lea"[1]. După „cartea neamului" acelora, istoria e urmărită pe scurt pînă la Mihai, personajul principal, „răs-răs-strănepotul lui Giulea".[2] Tonul narativ e solemn, pătruns de importanța călătoriei în timp, dar pătat de grotesc (Giulea își îngroapă cu mare pompă mîna dreaptă, tăiată de dușman!) și chiar cu un strop de comic („Preotul a refuzat să facă slujbă mîinii"![3]). Alt semnal ironic, lucind scurt în pagină, îi arată pe urmași cufundați în amintirea bătăliilor, ungîndu-și cizmele și apoi „obosiți de atît efort mintal"![4] Textul e construit pe motivul livresc anunțat de titlu: vînătoarea (motiv prezent și în *Păsările)*. Mihai de Giulești asistă în tinerețe la preambulul (doar preambulul) uneia la care participă mari seniori (scena fiind un duel psihologic purtat între gravitate și ironie), apoi, după ce ajunge un personaj ocult și emisar al puterii imperiale, același Mihai aduce pe un perete întreg de castel o tapiserie cu o scenă de vînătoare mitologică (semn al unei obsesii simbolice, pentru ca a doua jumătate a nuvelei să cuprindă desfășurarea efectivă a unei vînători (pînă atunci doar „anunțată"). Prada nu e obișnuită, căci cancelarul ticluiește (reușind) uciderea ca prin accident a principalilor săi adversari. Totul se adună la urmă într-o parabolă a puterii, a mecanismelor ei oculte, crude și implacabile, cu corolarul „oboselii" celui care ajunge tîrziu să le cunoască (Mihai face un „gest plictisit", un „pas greoi", începe „încă o obositoare noapte de insomnie", își îndeplinește „absent" însărcinările, are „un fel de obosită nepăsare"[5]). Pe lîngă motivația politică a crimei, există și una psihanalitică: Mihai decide uciderea

1, 2, 3, 4, 5 *Corn de vînătoare*, Editura Dacia, 1972, p. 7, p. 9, p. 7, p. 9. p. 20, 21 și 26.

tinerei contese Bethlen cu sentimentul eliberării de complexul provocat în adolescență de mama aceleia („Poate că trebuia să se întîmple, oricum, poate că din cauza mamei acestei femei“, zice cancelarul[6], înțelegînd că „se închide un ciclu. Se încheie cercul“[7]). Tînăra contesă de acum i-o amintește și fizic pe mîndra femeie de altă-dată (fața „subțire, triunghiulară“ devine față „sidefie și îngustă“[8]).

Cealaltă nuvelă se întoarce la străbunicul memorandist al lui Ilie Chindriș, cel din *Interval*. Cum ne spune și titlul, e vorba despre *O altă vedere* asupra episodului (începînd chiar de la grafierea numelui: acum Ilie Kindriș, cu K![9]). Perspectiva aparține unei voci naratoare exterioare de un tip mai special: nu omniscientă, ci aparținătoare — după cum o indică toate datele — unui personaj care va fi „investigat“ cazul, trecînd apoi la relatarea celor descoperite. Relatarea e nuvela. „Vocea“ adoptă o atitudine detașată, o dată cochetînd cu tonul comunicărilor științifice („Ne simțim obligați să contrazicem, în parte și, în orice caz, să completăm relatarea lui Ilie Kindriș“ etc.[10]), de multe ori ironică, însă oricum interesată să facă o „reconstituire“ nuanțată a proceselor gîndirii lui T.M. (Todor Milan) ca ins aflat la vremea lui în imediata proximitate a „puterii“. Fotografii, mărturia unui „contemporan“, ziarele timpului, documente din arhiva închisorii unde fusese deținut T.M., apoi „un noian de amintiri publicistice, scrisori particulare, documente de familie“[11] contribuie la reparcurgerea vieții memorandistului. Nu și la „elucidarea“ ei, căci T.M. ascunde un secret profund, de unde și impresia ciudată că vocea naratoare depune un efort de felul aceluia al lui Grobei, personajul lui Nicolae Breban din *Bunavestire* (1977), devotat cultului unui anume Farca („evanghelistul“ aflîndu-se acolo la limita caricaturii). Versiunea Grobei e anticipată și mai îndeaproape de fiica lui T.M. Ileanca, bunica lui Chindriș (sau Kindriș!), fascinată în copi-

---

6, 7, 8, 9, 10, 11 *Idem*, p. 25, p. 19 și 25, p. 14 și 22, p. 37, *ibid.*, p. 49.

lărie și adolescență de martiriul tatălui și păstrătoare a „secretului", pe care îl intuiește mai mult decît îl înțelege. Grosul nuvelei e ocupat de istoria detenției și a etapelor evoluției interioare a lui T.M. în respectivele condiții. Cumulînd și ordonînd documentele existente, „vocea" naratoare face „un fel de expertiză a verosimilității"[12], indicatoare a unui traseu descendent, de la „veselia" inițială și de la stadiul activismului frenetic (în închisoare „și-a făcut un program riguros: gimnastică, plimbare, lectură, meditație, scris (avea, evident, toc și hîrtie)"[13]), trecînd prin toate etapele „crizei", pînă la aceeași „oboseală" absentă, asemănătoare celei a castelanului din prima nuvelă. Expresiv este, de pildă, episodul crizei limbajului: cufundat în singurătate, deținutul capătă o „frică de cuvinte", simțind cum (traducînd în termenii saussurieni folosiți ulterior de Ivasiuc însuși în *Racul*) *semnificanții* se desprind de *semnificați*, de unde o perturbare generală a percepției și a înțelegerii lumii: „Nimic nu putea reține, dacă nu denumea, și denumirile erau foarte depărtate de lucruri, și semănau oarecum cu cifrele — care la rîndul lor semănau cu programul, aidoma și el celulei, și luminii sure filtrate de ziduri. [...] Toate lucrurile ajungeau astfel otova, începeau să semene între ele ca zilele de aici. Iar dacă nu le numea, n-aveau nici o stare, dispăreau ca amintirile lui, ce nu puteau rămîne doar imagini, și se risipeau. Nu puteau exista decît ca niște cuvinte — repetate tare în celulă."[14] Rezultatul e o apropiere de „patologie": „Într-un raport al unui gardian, anexat la dosar, se spunea doar că deținutul T.M., celula 319, a început să vorbească singur."[15] Meditația intensă îl face pe memorandist să ajungă la conștiința că „aparține acestei închisori mai mult decît bănuise, și că poate urma să fie despărțit de ceilalți prin ziduri chiar cînd zidurile fizice, de piatră, vor dispare."[16] Concluzie cu semnificație filozofică. În *Racul* va deveni și mai limpede această ubicuitate a mecanismelor represive, a puterii strivitoare. E reluat la un mo-

12, 13, 14, 15, 16 *Idem*, p. 49—50, p. 52, p. 61, *ibid.*, p. 62.

ment dat un motiv din *Păsările:* intr-o atmosferă de tăcere totală, ca de tărîm al umbrelor (paznicii „circulau pe coridoare ca nişte umbre"[17], făcînd să se vadă „o uşoară intunecare în dunga de lumină de sub uşă"[18]), T.M. e urmărit prin vizetă de gardieni, reduşi la „ochiul acela singular, fără faţă, privindu-l indiferent".[19] În *Păsările* (cu care nuvela are în comun chiar tema detenţiei, reluarea justificînd o idee ca a lui Eugen Simion: „putem bănui că a intrat, în naraţiune, şi o experienţă personală"[20]) motivul avusese o excepţională plasticitate: „Am sărit în picioare şi m-am apropiat de vizeta care iar ţăcănise şi mi-am lipit ochiul de celălalt ochi care mă privea impasibil şi de la distanţa prea mică nu l-am mai văzut şi m-am dat un pas înapoi ca să-l văd mai bine, şi după cîteva clipe a pătruns doar o rază de lumină mai pură, de afară, şi apoi vizeta s-a închis cu un clinchet uşor şi muzical."[21] Proiecţia la nivel psihanalitic a problematicii „puterii" e evidentă în fascinaţia fiicei faţă de tată, dublată de dispreţul pentru mamă.[22] Semnificativă e şi atracţia Ileancăi faţă de agitaţia fecundă a găinilor ouătoare ale gospodăriei: urmărindu-le în cerdacul cu stîlpi înalţi de lemn, „Obrazul i se lipea uneori de stîlp, şi nările îi fremătau".[23] În aceeaşi ordine de idei, bătut în închisoare, trimis îndărăt către străfundurile subconştientului, T.M. are — asemeni Olgăi din *Interval* — nostalgii intrauterine, visînd „Un loc cald şi moale, undeva, şi hrană dulce, lichidă, cu care să fie hrănit. Tot ce era în jur nu era realitate vie, imediată, pe care, confuz, o sperase în momentele de disperare din celula de sus, ci doar dorinţa de a scăpa de aici. Realitatea era la capătul unui alt tunel, întunecos, alunecător, prin care trebuia să se tîrască. Acolo, la capăt, era doar ceva neorganizat, un loc moale, ca o amintire vagă din propriul său trecut, ca şi cum ar fi vrut să facă un

---

17, 18, 19 *Idem*, p. 54, p. 55, p. 54.
20 *Scriitori români de azi*, *ed. cit.*, p. 515.
21 *Păsările*, *ed. cit.*, p. 294—295.
22, 23 *Corn de vînătoare*, *ed. cit.*, p. 87, 93, 95 etc., p. 82.

lung drum înapoi, dar durerea spatelui, și brațelor, și picioarelor [...]. Apoi iar starea de visare, cu ochii deschiși, și un dor nelămurit de un fel de pat adînc, în care să stea cu genunchii la gură."[24] Eliberat tîrziu, T.M. moare înainte de a apuca să-i împărtășească fetei „secretul". Ea se simte totuși „mesagera" lui și va suferi pînă la sfîrșit din pricina imposibilității de a transmite mai departe obscurul legat patern. Pe Ch/Kindriș (vreo legătură cu „K" din Kafka?!) „Îl disprețuia, fără să-și dea seama că el pe ea o imită, or, ea însăși nu era decît un reflex."[25] — frază care sugerează o complicată relație de ipostaziere, de (tot în termeni freudieni) substituire a subtitutului.

Nuvelele sînt simetrice: în confruntarea cu puterea, atît „învingătorul" (Mihai de Giulești) cît și „învinsul" (T.M.) capătă conștiința locului mărunt, depersonalizant al individului în mecanism — de unde „oboseala", transformarea elanului inițiativei în comportament inerțial. Sînt — la urma urmei — amîndoi niște „învinși", căci „învingător" nici nu poate exista. Nuvelele au o bună valoare, ele rulînd relaxat, ca în niște piese de cameră, problematica romanelor. Critica a fost totuși tentată să le supraliciteze (mai ales pe prima, care i s-a părut lui Eugen Simion — alții fiind și mai laudativi — „o demonstrație de virtuozitate epică, un *sonet* într-o operă care ignoră regulile tradiționale ale compoziției"[26]). Însă Ivasiuc era făcut pentru demonstrația romanescă, amplă și pasionată, pentru spațiile întinse, acoperite dintr-o suflare, ca într-o cavalcadă a ideilor. Îi lipseau și „subiectele", și „stilul" („stilurile") potrivite pentru textul concentrat. N-a avut vocația genului — sau dacă a avut-o, atunci adevăratele sale proze scurte, reduse la scheme ideologice, dense, percutante, sînt textele din *Radicalitate și valoare* și *Pro domo*!

24, 25 *Idem*, p. 70, p. 115.
26 *Op. cit.*, p. 514.

Apa prelungește și încheie proza „istorică" a lui Ivasiuc. Ghilimelele sînt obligatorii, pentru că, aici ca și în nuvele, autorul nostru n-a făcut decît să recurgă la alt decor și alte date epice pentru a dezvolta obsesii constante. Scriitura romanului, abia acum mai „tradiționalistă", nu exclude introspecția (mai ales în cazul lui Paul Dunca, personajul principal, aliniat șirului compus din doctorul Ilea, Chindriș, Ion Marina, Liviu Dunca, Mihai de Giulești, T.M.), folosește și asociativitatea proustiană (pomenită undeva ironic, în legătură cu prefectul județului, personaj caricatural: „se trezi devreme, ca de obicei și rămase o jumătate de oră în pat, lăsîndu-și gîndurile să alerge în voie, în toate direcțiile, ca în cea mai desăvîrșită asociație proustiană"[27]) și construiește din nou o substructură psihanalitică (sesizată, ca și la *Corn de vînătoare*, de Eugen Simion[28]). Atenția se menține la mecanismele globale ale autorității, ceea ce a putut crea impresia de investigație „socială". Însă pe Ivasiuc nu-l interesa varianta istorică, ci invariantul paradigmei abstracte.

Începutul reia parcă o scenă din *Interval*, cu bătrîna (tot fiica lui T.M.) povestind altui nepot, Grigore, despre memorandist și familia lor veche. Ordinii de altădată a lucrurilor îi aparțin și bătrînul Dunca, tatăl lui Paul, Tiberiu Șuluțiu, fost ministru, și anturajul acestuia. Nu înseamnă că romanul studiază relațiile de putere în timpurile vechii și așezate, ci „în timpul fără reguli [...] În anomie, cum se spune".[29] Sîntem în anii tulburi de după război, într-un oraș ardelenesc terorizat de teribilul Piticu („un fel de Al. Capone autohton", l-a numit Mircea Iorgulescu[30]) și de banda lui. Orice este acum posibil, jocurile se fac și se desfac peste noapte, după bunul plac al mecanismelor abstracte ale puterii, dezlănțuite

27 *Apa*, ed. a II-a, Editura Eminescu, 1975, p. 129.
28 *op. cit.*, p. 514, 516.
29 *Apa*, *ed. cit.*, p. 11 (v. și p. 96 și 289)
30 *Alexandru Ivașiuc*, „*Apa*", în *Luceafărul*, an XVI, nr. 51 (608), sîmbătă 22 decembrie 1973, p. 2.

în lipsa regulilor clare. Paul Dunca, avocat tînăr, se simte fascinat de tehnologia terorii practicate de Piticu și i se alătură devenind veriga de legătură care permite punerea laolaltă a tuturor ipostazelor puterii manifestate, de la dreapta și de la stînga, în oraș. În subconștientul lui Dunca, stăpînit de un „complex al tatălui" (de el „îi fusese toată tinerețea teamă"[31]), Piticu apare ca un substitut al aceluia: „Paul Dunca văzu umbra înaltă a lui Piticu, acoperind un întreg perete și avu o ciudată strîngere de inimă, ca de mult, în copilărie, cînd tatăl lor, seara, înainte de culcare, intra în camera celor mici, se uita la ei încet, îi privea calm pe unul cîte unul și ei se ridicau în pat, în cămășuțe de noapte și așteptau."[32] Sînt și alte semnale de acest tip: față de Hermina Grödl, tînăra baroneasă evreică eliberată din lagăr, primul sentiment al lui Paul Dunca e „de fascinație și milă și, s-ar putea spune, chiar de dragoste aproape paternă pentru ființa aceasta slabă și mizeră și totuși atît de curajoasă"[33], tot Dunca se întreabă o dată „Ce-ar fi făcut tata în asemenea condiții?"[34], ziaristul american Cyrus B. Warner, crescut alături de un bunic „blînd dar foarte puternic", „asociase totala autoritate nu cu asprimea și mînia ei, ci tocmai cu blîndețea", „aproape cu dragostea"[35] ș.a.m.d.

În destule puncte *Apa* reia motive din *Păsările*: „Decăderea marilor familii ardelene"[36], o nouă scenă de vînătoare[37], expresia relevantă moral a ochilor nevinovatului Stroblea în clipa morții[38] (ca la Iosif Dandu în romanul precedent, producînd lui Paul Dunca, asemeni lui Vinea, criza „desprinderii" de putere), mai multe confruntări politice pe muchie de cuțit (între Piticu și comisarul-șef Meseșan, între profesorul Dăncuș, prim-secretarul județenei P.C.R., și procurorul Iulian Manea). Grigorescu, trimisul însărcinat să facă ordine în oraș, amintește figura de erou civilizator comunist a lui

31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38 *Apa*, *ed. cit.*, p. 40, p. 35, p. 48—49, p. 187, p. 277 și 279, p. 229, v. p. 105—107, v. p. 159.

Cherestesiu din perioada directoratului de șantier. La fel, sinuciderea lui Piticu în final e o caricatură a sfîrșitului Margaretei Vinea (reluat și în cîteva detalii: „atîrna, spînzurat de un șnur subțire de mătase împletită, roșu-închis, ca draperiile“[39]). Grav, patetic în multe locuri, conform obișnuitei implicări a autorului, romanul nu duce lipsă nici de note ironice, caricaturizînd personaje publice ori casnice (nevestele lipsite de personalitate, „aceste Livii și Cornelii și Veturii“![40]), reluînd în context neașteptate formulări celebre (vezi nietzscheana „Dumnezeu e mort“ și homericul început de capitol „Mînia ce-aprinse pe avocatul Paul Dunca“![41]).

Titlul romanului e o metaforă cu două sensuri: „apa“ — curs al istoriei, al evenimentelor (Piticu spune undeva: „află că gloanțe am și eu și apa e repede — și umflă și pe morți, nu numai pe înecați“[42]); și „apa“ — fluviul mulțimii de oameni ieșiți să-și facă dreptate („se întindea și se apropia ca o apă“, populația „căpătase o altă față, nu erau oameni, ci o forță, la fel cu inundațiile, cu marile incendii și cutremurele de pămînt“[43]). Urmărindu-și teza, Ivasiuc a mizat mult pe aspectele senzaționale ale exercitării puterii și pe fascinația ei. A trecut astfel pe lîngă planuri de profunzime care-i stăteau la îndemînă, după cum se vede către final, unde sînt amintite exaltata depoziție scrisă a lui Paul Dunca, atunci cînd totul s-a sfîrșit și ordinea e în curs de restabilire, și jurnalul lui Dăncuș. Ambele ar fi putut da romanului adevăratul plan „analitic“ și „moral“, însă din ele nu se „transcrie“ decît prea puțin: începutul depoziției („De un an de zile, în plină derută, m-am apropiat în această lume veche în prăbușire, de Ion Lumei, zis Piticu. Mi se părea interesant, ca produs al acestei epoci, prin totala sa lipsă de scrupule.“ — plus alte cîteva fraze[44]) și un pasaj scris de Dăncuș. Ultimele cuvinte notate de profesorul-activist (reluate de mulți comen-

39, 40, 41, 42, 43, 44 *Idem*, p. 336, p. 45, p. 57 și 186, p. 234, p. 244, p. 346.

tatori ai *Apei)* sînt egale cu o promisiune, dar și cu o taină („psihologică") nerevelată: „Paul Dunca — om foarte interesant. Trebuie să-l cunosc îndeaproape."[45]

Obiecțiile care s-au adus — previzibilitate și stereotipie, abuz de pitoresc (mai ales în vila Grödl, sediul lui Piticu) și de senzațional (biografiile banditților, actele lor teroriste) — sînt corecte. La nivelul de jos al operei lui Ivasiuc, *Apa* nu e însă — de disprețuit, cum arată critica în ultima vreme: păstrează nivelul ideologic de dinainte și elementele de roman popular captivează, încît nu mi se pare sub cota altora (a *Cunoașterii de noapte)*. Scris de un necunoscut, *Apa* l-ar fi înzestrat cu un „nume".

6.

Cînd a apărut *Iluminări*, romanul nr. 6, cronicarii au afirmat în cor că Ivasiuc s-ar fi întors la analitismul din *Vestibul*. Cornel Regman, care apreciase mult *Apa*, a avut sentimentul că îl citește iarăși pe Ivasiuc „cel vechi"[1]. Comparația cu primul roman se baza pe cîteva elemente comune. Scriitura e aceeași; dar — de fapt — nu se schimbase niciodată, prozatorul păstrîndu-și în toate cărțile „fraza" despre care am vorbit la început și continuînd să „sondeze" gîndirea, ființa interioară. Salturile în memorie și derularea de lungi episoade trecute caracterizează — la fel — nu doar *Vestibulul* și *Iluminări*, ci și restul. Mai frapantă a fost coincidența profesiunilor: ca și doctorul Ilea din romanul de debut, Paul Achim din *Iluminări* e cercetător. Dar e un cercetător-șef de instituție, ceea ce schimbă substanțial datele problemei. Nici cu Ion Marina, directorul din *Cunoaștere de noapte*,

---

45 *Idem*, p. 349.

1 *Alexandru Ivasiuc — din nou cel vechi*, în *Viața Românească*, an XXVIII, nr. 10, octombrie 1975, p. 46—51.

nu se aseamănă prea mult, căci acela era confiscat de o problemă strict personală (boala soției). Descinde mai degrabă din Dumitru Vinea, prizonier și el al unei crize „individuale", claustrat în propria-i conștiință, însă în același timp posesor al unei teorii privitoare la funcționarea puterii în structurile sociale mari și mici (modelul arhetipal al familiei). Se pot face multe alte legături cu primele cinci romane, de la sesizarea ipostazierii celor cîteva prototipuri de personaje, trecînd prin teme și motive comune (un singur exemplu: ca în cazul lui Chindriș din *Interval*, biografia lui Paul Achim e jalonată de un drum revelatoriu pe munte, incluzînd evocări „geologice"[2]) și ajungînd la detalii (apare, precum în *Păsările* și pretutindeni la Ivașiuc, alternanța între folosirea liniei de dialog și a ghilimelelor pentru replicile acelorași personaje, denotînd febrilitate a elaborării[3], Paul Achim și fostul său coleg Stroescu își află, ca Liviu Dunca, refugiul în versuri franțuzești[4] etc.).

Analiza puterii la nvel instituțional demarează de la pretextul epic al „crizei" lui Paul Achim. Director general într-un institut de cercetări, el simte deodată nevoia să-și examineze trecutul (copilăria, adolescența, începutul carierei) și să-și cîntărească existența actuală pentru a înțelege, dintr-una și din alta, rostul său pe lume, legea funcționării sale în marile mecanisme ale „puterii". Declanșarea crizei se produce, ca și la doctorul Ilea, la amintirea imaginii simbolice a unei tinere fete, atunci studentă, acum măruntă cercetătoare în institut. Cînd va sta de vorbă cu ea, Paul Achim va avea senzația că fata (Nora Munteanu) e ireală, că e o proiecție a sa, „la limita dintre imagine și realitate"[5], un fel de Galatee a gîndurilor care-l frămîntă: „nici nu știa dacă n-a inventat-o el însuși, din propria sa memorie, și [...] acum, obiec-

---

2, 3, 4, 5 *Iluminări*. Editura Eminescu, 1975, v.p. 134—138, v. p. 83—85, v. p. 37 și 280, p. 155.

nu se aseamănă prea mult, căci acela era confiscat de o problemă strict personală (boala soţiei). Descinde mai degrabă din Dumitru Vinea, prizonier şi el al unei crize „individuale", claustrat în propria-i conştiinţă, însă în acelaşi timp posesor al unei teorii privitoare la funcţionarea puterii în structurile sociale mari şi mici (modelul arhetipal al familiei). Se pot face multe alte legături cu primele cinci romane, de la sesizarea ipostazierii celor cîteva prototipuri de personaje, trecînd prin teme şi motive comune (un singur exemplu: ca în cazul lui Chindriş din *Interval*, biografia lui Paul Achim e jalonată de un drum revelatoriu pe munte, incluzînd evocări „geologice"[2]) şi ajungînd la detalii (apare, precum în *Păsările* şi pretutindeni la Ivasiuc, alternanţa între folosirea liniei de dialog şi a ghilimelelor pentru replicile aceloraşi personaje, denotînd febrilitate a elaborării[3], Paul Achim şi fostul său coleg Stroescu îşi află, ca Liviu Dunca, refugiul în versuri franţuzeşti[4] etc.).

Analiza puterii la nvel instituţional demarează de la pretextul epic al „crizei" lui Paul Achim. Director general într-un institut de cercetări, el simte deodată nevoia să-şi examineze trecutul (copilăria, adolescenţa, începutul carierei) şi să-şi cîntărească existenţa actuală pentru a înţelege, dintr-una şi din alta, rostul său pe lume, legea funcţionării sale în marile mecanisme ale „puterii". Declanşarea crizei se produce, ca şi la doctorul Ilea, la amintirea imaginii simbolice a unei tinere fete, atunci studentă, acum măruntă cercetătoare în institut. Cînd va sta de vorbă cu ea, Paul Achim va avea senzaţia că fata (Nora Munteanu) e ireală, că e o proiecţie a sa, „la limita dintre imagine şi realitate"[5], un fel de Galateea a gîndurilor care-l frămîntă: „nici nu ştia dacă n-a inventat-o el însuşi, din propria sa memorie, şi [...] acum, obiec-

---

2, 3, 4, 5 *Iluminări*. Editura Eminescu, 1975, v.p. 134—138, v. p. 83—85, v. p. 37 şi 280, p. 155.

tivă, stătea în fața lui și atingea cafeaua din ceașcă, ușor"[6]. Senzația se precizează mai tîrziu, cînd Paul Achim își spune că „Nora Munteanu era mai mult o absență, marginea realității lui"[7] — deci o ființă aflată pentru el — putem spune — „sub semnul oglinzii": îi „reflectă" conturul personalității („marginea realității lui"), înlesnindu-i introspecția.

Din aproape în aproape, episoadele trecute și prezente își adună sensurile în cîteva modele ale autorității instituționale, în care individul se integrează ca pion, ca rotiță. Un model este al bătrînului savant Ghibănescu, întemeietorul institutului în vechea lui formă, în anii '50: își exercitase puterea cu lentoare orientală, ca un „baci-pașă" (!)[8], „un fel de baci sau sultan oriental, un pașă tihnit"[9], relicvă a timpurilor vechi, cu atitudine „solemn-visătoare" și drept primă calitate „lenea"[10], acționînd „încet, ocolit, prin relații neștiute".[11] Un model paralel dar mai longeviv decît al bătrînului savant este cel al adjunctului său, directorul administrativ Dinoiu, tovarășul Dinoiu, „păzitor credincios" al puterii[12], fascinat de propriile-i prerogative (îndeplinește cu sfințenie ritualul „sacrificial" al preparării ceaiului în biroul lui Ghibănescu[13]), simțindu-se în „templul laic al științei", deci „religios" ca structură, cu gîndire „teologală", chiar dacă „Zelot al unei religii fără Dumnezeu, doar cu un profet"[14], predispus să pătrundă în latura „mitologică" a existenței (ochii săi par „unificați într-un singur punct ciclopic"[15]), încrezător în rostul mistic-ordonator al dosarelor de cadre, apoi coborît de valurile istoriei la rangul de „intendent", „mai mare cu clădirea, personalul de serviciu, măturile și gălețile, hîrtia și creioanele, șeful accesoriilor neînsuflețite"[16], despre care aflăm că ține un jurnal (citim — iarăși — un singur pasaj, extrem de interesant[17]) și pe care-l regăsim mai tîrziu (în ultima parte a romanului, într-o densă scenă în dialog cu Paul Achim) ana-

---

6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 *Idem*, p. 153, p. 249, p. 21, p. 60, p. 20, p. 210, p. 25, p. 29, p. 29, 75 și 86, p. 30, p. 97 (v. și p. 260), p. 98.

lizîndu-şi „vina", tot fanatic, însă acum la modul subteran-ocult, eminență cenuşie a unui neştiut dogmatism de subsol, continuînd (ceea ce dă ideii o mare expresivitate literară) să țină pentru uz propriu evidența „cadristă" a tuturor angajaților actuali şi foşti ai institutului![18] Personaj teribil, greu de uitat!

O ipostază rece, perfecționată, automatizată a lui Dinoiu e Ionescu, şeful de azi al personalului, fost militar, ins cenuşiu, fără sentimente şi reacții, mască perfectă, doar o dată deconspirată, într-o confruntare cu Paul Achim (amintind, ca şi alte discuții „ideologice" — cu Dinoiu, Stroescu, Niculae Gheorghe, Grigorescu —, de tensiunea scenei dintre Liviu Dunca şi Cheresteşiu). Ionescu dovedeşte atunci că pentru el omul nu există în sine (n-ar avea „concretețe"), ci este egal cu funcționalitatea lui în mecanism: „Ce părere am eu ca om? Cum adică, ca om? Aşa, abstract? Eu aveam anumite treburi, aveam un rost, nişte însărcinări."[19] Modelul puterii instituționale se bazează în viziunea „ionesciană" (sic!) pe frică, pe frica necesară: cînd ea lipseşte apar „simptome ale unei boli mai adînci"[20], fără ea nu se poate, frica „trebuie să fie pretutindeni. Nu se poate să fie într-un loc numai. Pretutindeni, pentru că fără ea nu se pot conduce oamenii".[21] Modelul lui Ionescu va fi preluat de Don Athanasios, dictatorul din *Racul*.

Sînt în *Iluminări* multe personaje, abil conduse, atrase toate în plasa acestei dezbateri despre autoritate. Modelele celor de dinainte nu sînt — aşadar — singurele: alte personaje, alte concepții! Una este a lui Niculae Gheorghe vechiul prieten al lui Paul Achim, tovarăş de afirmare în vremuri proletcultiste şi acum director adjunct al institutului. Nul profesional, el are în spate o biografie agitată (un episod din copilărie aminteşte atmosfera sumbră, „torționară",

18, 19, 20, 21 *Idem*, p. 259 – 262, p. 335, p. 338, p. 339.

a celui din *Vestibul)* și a ajuns la o înțelegere a puterii ca rețea de mașinațiuni, pe care le dirijează cu elan voluptuos. Pentru Niculae Gheorghe valorile, „geniile" sînt ceva rar și obligatoriu bine izolat, „grăunțe pure" între care trebuie interpuse „mase enorme de steril, de pămînt fără valoare", adică de nulități.[22] Teoria sa are ca principiu „stabilitatea acomodării", oamenii sprijinindu-se „Nu pe ecuații, nu pe teorii, nu pe idei abstracte, ci unii pe alții, ca o uriașă piramidă care plutește în gol."[23] În sfîrșit, apogeul grotesc-parodic al acestor viziuni deprimante asupra puterii îl constituie „schema" obscurului Bobeică C. Bobeică, „schema relațiilor din institut"[24], cu linii și cercuri roșii, albastre și negre formalizînd grafic toate raporturile, dușmăniile, zvonurile. Paul Achim o „studiază" ca pe o „operă de nebun lucid", „caricatura grotescă a vieții sale în institut, rezumatul deformat al întregii sale memorii"[25]. Scena impresionează prin amestecul de comedie și oroare. Vajnicul Bobeică, pentru care „știința trebuie organizată" („Cine, cine ne conduce? Nu poate exista altfel institutul, dacă nu ascultă de cineva."[26]), e alt personaj care nu se uită...

Toate aceste modele ale puterii se confruntă în ochii lui Paul Achim, căruia „criza" de conștiință îi dă luciditatea privirii de sus, cîntar „filozofic" al lucrurilor. Datorită lui, dezbaterea ideologică (în sensul abstract al prozei lui Ivasiuc) capătă complexitate și își descoperă rădăcini profunde. Stroescu, conștiința morală a cărții, îi spusese în tinerețe: „Ți-ai încheiat [...] socotelile cu tot ce există în afara dumitale și se poate numi adevăr, fie el politic, științific, filosofic. Pentru dumneata totul e un joc superior. Poţi susţine orice și nega orice, și vei ajunge să nu te intereseze decît puterea!"[27] Teoria științifică lansată mai tîrziu de lucrările lui Paul Achim înfățișează „Lumea ca limbaj, lumea ca un sis-

---

22, 23, 24, 25, 26, 27 *Idem*, p. 255, p. 257, p. 371, p. 372, p. 377, p. 48.

tem de coduri care se copiază, așa cum izolatele monade leibnitziene comunică într-un fel care nu i-a fost lămurit nici lui."[28] Dar „criza" și regîndirea rostului existenței îl fac pe Achim să constate, după ce acumulase autoritate, obișnuindu-se cu un model ierarhic al limbajelor și funcțiilor, că totuși „puterea — măcar puterea mea — e o iluzie"[29], institutul (lumea în mic) fiind „o rețea întreagă, în care el era prins în centru, și poate îi este imposibil să scape, deși s-a crezut tot timpul deasupra, ca un stăpîn dominînd mecanismul, măcar aici, în propria sa instituție. Însă, deși pînă la urmă el primea toate onorurile, nu era decît un prizonier, nu atît al mecanismului superior, ci al propriilor sale creații"[30]. E o mutație substanțială de concepție, angrenînd problema științifică și filozofică a adevărului, cu posibila soluție a „iluminării". Clătinat din certitudinile sale, lui Paul Achim îi lipsește „sentimentul adevărului"[31] și mărturisește faptul în cea de-a doua discuție cu Stroescu, trecut între timp prin experiența detenției și a meditației intense din acele condiții. Fostul coleg îl ajută acum arătîndu-i că „adevărul nu este o teorie, o formulă rece, o îmbinare congruentă de cuvinte. Este un lucru cald, care te locuiește. Înțelegi, te locuiește și dumneata iei forma lui, sau el ia forma dumitale. E o iluminare, care închide un orizont."[32]; și: „adevărul, ca orice lucru în lumea asta, este iluminarea produsă de o tensiune."[33] Nevoii imperioase a lui Paul Achim de a afla „cum se ajunge la starea aceea de iluminare?"[34], Stroescu îi răspunde cu istorisirea unui episod din perioada detenției, un fel de parabolă a revelației „solidarității umane".[35] Urmare directă a discuției, Paul Achim caută să înțeleagă „marea iluminare care să facă trăite și cele mai aride formule"[36], „acea iluminare care putea îngloba orice formulă și teorie"[37], „iluminarea"

28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37 *Idem*, p. 282, p. 291, p. 229, p. 282, p. 283, p. 284, p. 285, p. 289, p. 355, p. 345.

ca „intrare în miezul luminos al adevărului pînă și a celei mai abstracte și mai nereprezentabile formule".[38] Mintea rece și riguroasă de altădată recunoaște acum că „și știința cea mai exactă, de vreme ce se construiește pe postulate, are o latură de credință. Nu cred că va exista vreodată o societate a căror [ale cărei] adevăruri să nu aibă și o latură de iluminare, deci de trăire".[39] „Iluminarea" capătă în roman și alte două sensuri: de viziune (la un moment dat, privind fețele oamenilor de pe stradă, Paul Achim „ar fi fost capabil, într-o iluminare, să le reconstituie toate biografiile"[40]) și de revelație a amintirii (același se percepe ca „eu difuz și alunecos care sălășluiește în sine, cel «iluminat» sau «iluminabil» de ciudate experiențe în care se leagă amintiri ce ies la suprafață și altele care se întind difuze, ca un gaz greu și toxic în fundul unei gropi"[41]).

Tema din urmă, a amintirilor, adună pe firul ei multele episoade rememorate de Paul Achim de-a lungul cărții și compune un nou model psihanalitic, care „explică" frămîntările personajului și felul (sau felurile) cum el înțelege „puterea". Cruciale sînt — la acest capitol — paginile despre *daimonionul* lui Paul Achim, investigație în subconștientul său infantil, în perioada de dinaintea vîrstei de doi ani, înainte să știe că ființele și lucrurile „au nume".[42] Există acolo, în „fundația cea mai adîncă" a personalității lui, amintirea bolii și infirmității mamei, amestec de bucurie (figurată, ca și în cazul doamnei Ilea din *Păsările*, mama Margaretei, prin rîsul lung, în cascade) și de suferință, căci durerea îi provoacă „țipete care semănau, fiind scoase de aceeași persoană, cu rîsul și bucuria gîlgîitoare de viață, care astfel avea două fețe".[43] În cel mai pur spirit freudian, Ivasiuc derivă actualul comportament al lui Paul Achim printr-un determinism com-

---

38, 39, 40, 41, 42 43 *Idem*, p. 348, p. 313, p. 263, p. 299, p. 220. *ibid*.
Idem, p. 348, p. 313, p. 263, p. 299.

plexual: „prima lume, de dinainte de doi ani, a devenit *daimonion*, fundația cea mai adîncă a tot ce există, și împotriva amenințării ei el și-a constrîns, conștient, persoana care se voise puternică, tare, gata să învingă lumea plină de pericole — cea mai adevărată dintre toate, și s-o stăpînească prin voința lui de fier, prin puterea care era și un anumit raport între oameni, ierarhic, dar și altceva, măsurarea bucuriei și protecția, lupta de fiecare zi împotriva spaimei și a țipătului de durere." etc.[44]; lupta împotriva «daimonionului», lume de pericole tainice înghețată în baza obiectivă și străină a subiectivității".[45] Vom afla mai departe că detaliile evocînd suferința mamei se împletiseră cu senzația fracțiunii de secundă a fricii maxime, trăită în studenție, într-o aventură pe schiuri.[46] Sentimentul de „frică a încremenirii vaste" domină și amintirea montană legată de imaginea tatălui, unde întîlnim simbolistica genezei la scară geologică[47], altă dată Paul Achim și-l reamintește istorisindu-i în copilărie bătălia de la Termopile, cu morala sacrificiului de sine în fața legilor.[48] Urmează amintirea morții tatălui, întregind „fundația cea mai adîncă" a personalității lui Achim. În termeni freudieni trebuie analizată cutare pornire obscură („dostoievskiană") a personajului[49], după cum „salvarea" sa finală are tot o explicație psihanalitică, „transferul" simbolic al crizei îndepărtînd pericolul („Într-un fel el își transferase criza — teratomul său — asupra lui Grigorescu"[50], ceea ce îl face pe acesta din urmă, contrar structurii sale, să fie „tulburat de cele întîmplate"[51] și să renunțe la destituirea lui Achim). Ca în toate cărțile lui Ivasiuc, elementele de acest tip sînt numeroase și coerente, justificînd o psihanaliză a operei. Ba chiar — mai mult — și una a autorului, în sensul psihobiografiei

---

44, 45, 46, 47, 48 49, 50, 51 *Idem*, p. 220—221, p. 222, v. p. 344 (v. și visul de la p. 399), p. 135, v. p. 315—317, v. p. 44, p.399, p. 411.

(de tip Marthe Robert) sau al psihocriticii (de tip Charles Mauron). Oare ar fi exagerat să dăm atenţie — în atare ordine de idei — ascendenţei maramureşene (de pe malurile Tisei[52]) a lui Paul Achim, ca şi decorului de burg transilvan din *Păsările*, genealogiei medievale din *Corn de vînătoare* sau trecutului memorandist din *Interval*, *O altă vedere* şi *Apa?* Să ignorăm că oraşul copilăriei personajului din *Iluminări* e un oraş transilvan de nord (de graniţă), acelaşi din *Apa* (Paul Achim fiind un Dunca, văr cu Grigore din romanul precedent şi „urmaşul marelui T.M."[53]; mai sînt pomeniţi comisarul Meseşan[54], Piticu şi vila Grödl, Şuluţiu[55], Grigorescu revenind chiar ca personaj activ, lider în pragul senectuţii)? Trebuie să căutăm departe motivele trecerii lui Paul Achim pe lîngă castelul conţilor Bethlen, legat de *Corn de vînătoare*[56]? Meseria de geolog a tatălui lui Ivasiuc să n-aibă legătură cu evocarea „geologică" a tatălui din *Iluminări* (ori cu viziunea „geologică" din *Vestibul*[57])? Sau studiile universitare ale viitorului prozator cu institutele de cercetări din romane?! Nu mă angajez să răspund aici amănunţit la aceste întrebări. Eseul de faţă nu face investigaţii biografice (n-am urmărit în paginile de la început decît valoarea de „*reprezentativitate*" a existenţei autorului), nici descifrări (psiho)biografiste ale operei. Dar repetatele semnalări ale coerenţelor de acest fel din întreaga proză a lui Ivasiuc vor să dovedească posibilitatea şi chiar necesitatea de a citi *Vestibul*, *Interval* şi toate celelalte din acest unghi. S-ar putea să ataşăm astfel „prozei psihanalitice" româneşti (ale cărei începuturi le-a analizat Ioan Holban în *Proza criticilor*, *Ion Creangă—Spaţiul memoriei* şi *Hortensia Papadat-Bengescu*[58]) o operă de vîrf, elaborată cu tenacea conştiinţă a demersului urmat. Şi s-ar mai putea ca, în urma acestei „lecturi", a doua discuţie

---

52, 53, 54, 55, 56 *Idem*, v. cf. p. 221, cf. p. 245—246 şi 393, v.p. 180, v. p. 245, v. p. 356.

57 *Vestibul*, *ed. cit.*, p. 165—166.

58 Apărute astfel: Editura Minerva, 1983, Editura Junimea, 1984, Editura Albatros, 1985.

dintre Paul Achim și Stroescu, în cursul căreia cel din urmă pare să-i facă intîiului o consultație „psihanalitică" („Erau simptome ale unei dorințe de evadare din propria dumitale carapace." etc.[59]), să devină o „punere în abis" a... însuși actului interpretativ! Oricum, nu poate fi o întîmplare faptul că Stroescu îl numește pe... Adler![60]

Roman substanțial, complex, bine construit (cu un final foarte frumos, scăldat într-o melancolie fină, reluînd cu bogate sugestii o scenă din timpul „crizei" acum depășite în aparență), *Iluminări* a pregătit în forță *Racul.*

7.

I-a pregătit nu doar temele și obsesiile, rulate și în celelalte cărți, ci mai ales teoria efectivă a mecanismului puterii. Clădirea nouă a institutului, ridicată la inițiativa lui Paul Achim, reflectă o concepție precis-formalizată asupra lumii: „Paul Achim se ocupase «personal» cu amenajările și mobilările interioarelor, visurile sale secrete migrînd încet și pe nesimțite de la preocupările strict personale la stilul clădirii și la formele ce-i întrupau un anumit ideal sau model despre lume și chiar societate. Butoanele, becurile colorate deasupra ușilor, releele interne de televiziune nu erau numai funcționale dar și simbolice, exprimînd conștiința unor relații sigure, automatizate și precise, între oameni și obiecte. Într-un fel, clădirea nouă a institutului substituia nevoia lui de lume necontradictorie, formată din etaje sau, mai exact, straturi ce se reflectă unele pe altele ca un fel de miraj, fără consistență anume"[1]. La capătul „crizei", el va fi din nou „absorbit" de „mecanism", redus la pura funcționalitate: „se identificase total cu lucrul său, a cărui anexă ajunsese"[2]. În anii '50, cînd Paul Achim intrase în institut, sentimentul fusese de pătrundere într-o structură utopică: „Străbătînd

59, 60, 1, 2 *Iluminări, ed. cit.*, p. 292, p. 289, p. 18, p. 412.

cordioarele pustii, camerele mari, goale, fastuos decorate, fu învăluit de un sentiment bizar. În ce ciudată utopie era atras! O știință care nu adună faptele, ci le risipește. Care să facă să se piardă totul, nu să se păstreze totul. Știința uitării, cu adevărat nouă, opusul absolut al vechii științe. Imposibil, se gîndi el. Imposibil. Însă în aceeași clipă îi veni marea iluminare. Înțelese. O asemenea știință nu era o doctrină a cunoașterii, un loc al ei, așa cum era cea veche. Dimpotrivă, ea, ca să nu rămînă goală, fără absolut nici un conținut, ea devenea, obiectiv, o doctrină a voinței [...]. Lumea științei uitării era lumea puterii"[3]. De altfel, Dinoiu visase un „institut" unic, sinteză a tuturor domeniilor, „institutul științific de luptă contra putreziciunii științei sau, mai pe scurt, institutul pentru știința pură, I.P.S.P."[4] Ideea inițială a lui Paul Achim coincide cu a lui Miguel din *Racul* (Achim: „ar fi afirmat cu tărie că prima mare eroare împotriva căreia *trebuie* luptat privea raportul dintre suprafață și adîncime. Nu există decît suprafață, adîncimile fiind suprafețe nedezvăluite sau, mai exact, raporturi de suprafețe, relații și unghiuri, înclinații de incidențe ce pot fi prinse în formule"[5]; Miguel: „era unul dintre aleșii care [...] nu vor avea decît suprafață. Încetul cu încetul, ca la marile blocuri de piatră, suprafața va fi și adîncimea"[6]). Plimbarea lui Paul Achim prin coloratul Paris (în primul capitol) o „prefațează" pe a lui Miguel prin capitala din *Racul*. În *Iluminări* apare chiar și comparația cu crustaceul în cauză[7].

Racul a părut comentatorilor rezultatul trecerii pe o treaptă nouă a creației lui Ivasiuc („Ultima etapă începe și, din nefericire, se termină cu *Racul*, 1976" — N. Manolescu în *Arca lui Noe*[8]). În realitate sînt finalizate căutările etapei a doua a prozei lui Ivasiuc, aceea a demontării mecanismului abstract al „puterii", abordat în romanele anterioare din

3, 4, 5 *Idem*, p. 90, p. 33, p. 18—19.
6 *Racul*, Editura Albatros, 1976, p. 248.
7 *Iluminări*, *ed. cit.*, v. p. 325.
8 *Arca lui Noe*, vol. II, *ed. cit.*, p. 243.

diverse unghiuri. *Racul* decurge din ele ca o concluzie. Şi este anunţat de ele la toate nivelele: atmosferă, ideologie, simbolistică (vezi halucinaţia „sud-americană" din tinereţea lui Dumitru Vinea[9], amintind aventurile lui Miguel la „Country Club"; sau, mergînd şi mai în urmă, senzaţia mişcărilor de „uriaşă broască-ţestoasă preistorică" din viziunea lui Ion Marina[10]), pînă la stil. Un personaj feminin din *Racul* stă tot „sub semnul oglinzii" („Vrei să fii tu oglinda mea şi să-mi spui ce aer am eu?", o întreabă Miguel[11]), Don Athanasios are lentoarea tristă a bătrînului savant Ghibănescu din *Iluminări;* şi aşa mai departe. Plasat într-un stat sud-american neprecizat, deci într-un spaţiu meta-geografic, *Racul* poate părea o „desprindere" de maniera cărţilor precedente — însă e de observat că uzina lui Vinea şi institutul lui Paul Achim (la fel, „ministerul cheie" al lui Ion Marina) nu fuseseră nici ele *numite*, specialitatea lor rămăsese vagă: nu dintr-o insuficienţă a invenţiei „realiste", ci tocmai pentru că prozatorul urmărise funcţionarea acelor instituţii ca angrenaje abstracte ale puterii. În acest sens, se poate vorbi despre o dimensiune parabolică permanentă a operei lui Ivasiuc.

Racul este — desigur — parabola „pură", consecinţă radicală a aproximărilor de pînă atunci. Observaţia că nu mai poate fi vorba în atari condiţii de „psihologii" individualizate ale personajelor înlesneşte remarcarea absenţei lor din întreaga proză a lui Ivasiuc: analitismul ei a avut mereu un aspect ideologizat, abstract, urmărind ecuaţiile categoriale, în contra-sensul psihologismului „realist" („ionic"). Altfel, *Racul* e tot atît de „analitic" precum *Vestibul* ori *Păsările*, practicînd rememorarea de episoade ample (de către Don Athanasios, Miguel, Figueroa, Tahereh) şi despicarea în patru a firului gîndurilor (mai ales ale lui Miguel, pe care — con-

9 *Păsările*, *ed. cit.*, p. 134—136.
10 *Cunoaştere de noapte*, *ed. cit.*, p. 216—217.
11 *Racul*, *ed. cit.*, 1976, p. 74.

stată Tahereh — îl „copleșesc analizele, observațiile și asociațiile“[12]). Parabola este a dictaturii absolute, bazate pe puterea desfășurată ca mecanism suprem. Pentru a-și pune ideea în practică, Don Athanasios, „strategul“ ei, planifică „tehnica teorii“[13], teroarea ca „întreprindere eficientă“[14], acționînd cu „precizie *in-gi-ne-reas-că*“, pînă și „aleatoriul“ fiind calculat[15]. Marea operațiune, arestările și execuțiile în masă din noaptea care va veni sînt pregătite minuțios. Gîndirea de o crudă rigoare a dictatorului, „asemănătoare unei mașini“[16], îl proiectează instantaneu într-o ordine simbolică, încît Miguel are dreptate să creadă că „Don Athanasios era, se poate spune, o structură“[17].

Personajul central rămîne — însă — Miguel, secretarul privat al lui Don Athanasios. Lăsat „liber pînă la noapte“[18], Miguel traversează și el, asemeni „predecesorilor“ săi din *Vestibul*, *Interval* etc., o „criză“[19]. Fost „dedicat om de stînga“[20], e derutat acum, cînd cunoaște secretul genocidului iminent, de spațiul de liberă manevră oferit de patronul său („Totuși, se gîndi, de ce îl lăsase liber Don Athanasios?“[21]): ar putea să deconspire ce știe, să-și avertizeze foștii camarazi. Ipotezelor din prima instanță (își închipuie fie că Don Athanasios îl supune unui test al lașității, știind că nu va îndrăzni să avertizeze pe nimeni, fie că e supravegheat și va fi ucis dacă face un pas greșit[22]) li se adaugă mai tîrziu, cînd Miguel chiar le spune vechilor colegi ce-i așteaptă, ideea că Don Athanasios ar fi anticipat pînă și „reacția“ lor de neîncredere, dezvăluirea fiind luată drept o „provocare“[23]. De-a lungul periplului prin oraș, prin „cartierul sordid Vieja“[24], prin centru, cu popasuri pe o bancă lîngă bulevard, la cafenea, apoi acasă la Tahereh, fosta colegă de stînga, Miguel e stăpînit de o tensiune interioară („morală“) tot mai

---

12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 *Idem*, p. 196, p. 10, p. 9, p. 8, p. 10, p. 129, p. 36, cf. p. 239, p. 22, p. 40, cf. p. 41, p. 154—156, p. 81.

greu suportabilă pe măsură ce noaptea se apropie și crește presiunea secretului pe care-l cunoaște. Îi privește pe cei din jur și meditează asupra existenței umane, în special asupra relației dintre individul mărunt și ignorant și mecanismul atotputernic. E predispus să perceapă peste tot simboluri: vede statuia lui El Bravo, „marele eliberator călare pe calul său focos“[25] ca pe un „simbol al unor minciuni“[26], oamenii înșiși îi apar ca „simboluri ale propriilor sale gînduri și sentimente tulburate“, „necunoscuți“, deci „Nu erau *reali*“[27]. Un tîlc aparte, „ca o negație a tot ce s-a întîmplat în această noapte“, are la sfîrșit „imaginea femeii din Vieja cu copilul la sîn“[28], reamintită ca emblemă a „renașterii“, a fertilității care se opune aberantei exterminări (poate și trimitere la motivul biblic).

Rețeaua simbolică a romanului oglindește alteori direct problematica puterii și a terorii. Episodul credinței lui Safar, tatăl lui Tahereh și membru al unei dictaturi orientale, oferă modelul („religios“) al puterii absolute: „Marea teroare cosmică, creată prin exercițiu, era crescută în el ca să absoarbă și să anihileze micile și nenumăratele terori pe care el și prietenii lui le întrețineau“[29]. Înainte de a-i descoperi practicile religioase, Tahereh fusese, în copilărie, marcată profund de plecările regulate de acasă ale tatălui, care-i provocau „o frică adîncă“[30]. Se deschide aici iarăși cale pentru o lectură psihanalitică a angajării politice, copila de atunci fiind acum militantă de stînga. Ca în romanele precedente, personajul principal rememorează scena morții tatălui[31]. Există — de altfel — un indiciu că Miguel e familiarizat cu psihanaliza[32]. În sfîrșit, revenind la emblemele puterii, ale confruntării, lupta dintre ordine și dezordine pare simbolizată în legenda marelui templu scufundat în vegetația junglei. Imaginea devine obsesivă pentru Miguel[33]. Varianta mitizată pe care

---

25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33 *Idem.*, p. 118, p. 121, p. 124, p. 263, p. 174, p. 162, v. p. 123, cf. p. 118, v. p. 38—40, 44, 45, 57, 81 și 189.

o știe din copilărie (templul „a rămas ascuns sau poate s-a transformat în copaci“[34]) rimează cu o revelație a lui Figueroa, stingistul-poet care, alăturat unei expediții de localizare a unui vechi templu legendar, crede a fi găsit „ceva ce poate fi considerat echivalent“[35], și anume un arbore uriaș și solitar, „reținător al luminii și soarelui, sau mai degrabă martorul său“: „Formele acelui arbore nu erau dincolo de mine ci în mine, el reușea să mă absoarbă, așa cum și eu îl absorbeam în întregimea sa nedivizată“[36]. Asemenea istorii de o stranie frumusețe, miezoase într-un mod imprecis și neliniștitor, sînt favorizate de atmosfera „exotică“ a romanului. Arborele încununat de lumină ca de un „nimb“[37] ar putea fi — în contextul „terorist“ al *Racului* — simbolul victoriei finale a creșterii naturale („vegetale“) în fața oricăror atentate din partea autorității artificiale...

Interesante sînt datele despre începuturile scriitoricești care premerseseră ascensiunea lui Miguel în ierarhia politică: compunea „eseuri cam sălcii la micile publicații de stînga“ și era „autor al unei plachete de versuri fără valoare care fusese lăudată tot numai de prietenii săi destul de obscuri“[38] (plus că — aflăm — ținuse în adolescență și el un jurnal![39]). La porțile puterii, întrebat de Dona Isabela, soția lui Don Athanasios (ea recomandîndu-l după aceea), răspunde sincer: „nu mai sînt chiar scriitor. Și cît am fost, n-am fost un scriitor bun. [...] Pentru că eram indecis. Și asta transpare în stil“[40]. Se poate deduce de aici un sens al seducției puterii drept compensație a elanurilor creatoare refulate. Detașat, Miguel își amintește „cariera“ sa literară cu aceeași ironie cu care tratează „comedia“ gazetărească (ziarului cumpărat pe stradă „îi parcurse titlurile ca pe o bucată extrem de comică“[41]).

34, 35 36, 37, 38, 39, 40, 41 *Idem*, p. 39, p. 136. p. 142, *ibid.*, p. 100—101, p. 109, p. 103, p. 117.

Declanșată, „represiunea“ are aspectul unui „joc“ (într-o curte interioară unde se fac execuții „Totul avea aerul unei activități normale, mai degrabă un joc“[42]). Miguel înțelege că se merge spre mecanica perfectă („de acum e clar și eu știu, vom intra în marele mecanism, perfect pus la cale“[43]). Operațiunea îi demonstrează că „opusul libertății pe care o detesta de mic, nu era o necesitate stringentă, întrupată în legi aspre și limitate, ci arbitrariul“[44]. Trecut prin pericolul morții în încercarea de a o salva pe Țahereh, Miguel își încheie „criza“ și se devotează muncii de dirijare a terorii reușind „să devină dintr-un individ o *persoană*“[45], conform ideologiei lui Don Athanasios („Individualismul, ca teorie, este perimat“[46]. Vidat de porniri proprii, „El, Miguel va fi oricînd total reprogramabil, prin voința sa, sau a celor mai puternici ca el, dacă nu va ajunge în vîrf și atunci va fi perfect autoprogramabil. Scăpat de destinul individual, va ajunge la adevărata și suprema libertate, aceea de a se putea naște, în fiecare clipă, absolut nou. Zilele lui vor fi neincetate nașteri, fără imbecila bucurie de a trăi, de a respira, de a simți că se mișcă, ceea ce face pe oameni copii și pe copii ridicoli“[47]. Sinistră utopie a depersonalizării! Privitor la Miguel și la tentativa sa de „nesupunere“, comentariul lui Don Athanasios e neașteptat: „Conștiința trebuie să apară, ca să dispară. Oamenii de mare calibru trebuiesc *inițiați personal* în tainele fricii“[48] — cuvinte care îl fac pe Miguel să înțeleagă că „de aceea, prevăzînd că va încerca să se sustragă obligațiilor sale, Don Athanasios îl lăsase liber toată după-amiaza. Ca să-și exercite liberul arbitru pînă la desființarea lui. Înțelegerea nici nu-l bucură, nici nu-l întristă. Faptul că a fost manipulat astfel îl lăsă rece“[49] În aceste condiții, întîlnirea cu Tahereh („una din ultimele sale reacții de psihologie

42, 43, 44 45, 46, 47, 48, 49 *Idem*, p. 216, p. 224, p. 240, p. 241, p. 15, p. 248, p. 242, *ibid.*

individuală"[50]) capătă retroactiv o surprinzătoare semnificație de profunzime, „inițiatică": „Într-adevăr, rolul ei fusese imens, devenise, într-un fel, a doua lui mamă, modelîndu-i destinul", căci „Dacă nu s-ar fi dus la ea, să se mărturisească, și ar fi venit direct aici, poate n-ar fi rezistat la cele văzute, pentru că «liberul arbitru ca să dispară trebuie să apară» — și atunci ori vina lui ar fi fost mai mare, ori n-ar fi suportat și ar fi putut face un act necugetat"[51]. „Metamorfozat", surescitat de mersul rapid al evenimentelor, Miguel are viziunea grotescă a disimulării dictaturii de tip fascist în comedie a limbajului: „«Să numești teroarea o înflorire glorioasă, regresul progres și frica instaurarea deplină a păcii publice», crea o ușurătoare confuzie. «Vom construi, se gîndi el o clipă, lumea inversată dintr-o oglindă, în care vom locui virtual. [...] vor intra ca într-o mlaștină în noua retorică pe jumătate fascistă pe jumătate liberală deocamdată rudimentară, care va trebui mult dezvoltată și vor trăi, sperînd, în acel imperiu de cuvinte, acoperite de alte cuvinte, care vor forma o bază a ordinei publice, uneori mai eficientă decît plutoanele de execuție. Ca om cultivat și fiu demn al secolului său, Miguel își propuse, și pentru propria lui liniște sufletească, să proclame pentru sine și cei aleși, victoria semnificantului asupra semnificatului" etc.[52]

Finalul negrei utopii a puterii absolute se consumă între două mișcări cu sensuri opuse. Pe de o parte, lichidarea „individualismului" are drept consecință extremă aducerea efectivă a oamenilor la același numitor comun, situație figurată de viziunea simbolică a lui Miguel: vede în piața orașului un rac ieșind tîrîș dintr-un coș și-și dă seama că a fost instaurată „lumea nesfîrșită a racilor, imperiul crustaceilor"[53], se simte metamorfozat el însuși, la modul kafkian, în „rac", vede soldați-„raci", își amintește de „racul"-Don

---

50, 51, 52, 53 *Idem*, p. 248, p. 244, p. 253—254, p. 261.

Athanasios[54]. Rețeaua de simboluri a romanului se închide, zgomotul de apă din biroul „racului“-Don Athanasios repetîndu-l pe acela care declanșase întîia oară în mintea lui Miguel amintirea templului scăldat în verdeață[55]. Iar motivul „racului“ fusese anticipat în carte (Figueroa povestise despre o femeie cu „pielea prea albă care se roșise neplăcut luînd o culoare de crustaceu“[56]). Pe de altă parte — spuneam —, finalul aduce sugestii mai roze în atmosfera atît de întunecată: în fabrici se pornește rezistența împotriva dictaturii (de la început fuseseră pomenite „gărzile muncitorești despre care chiar în timpul acestei ultime ședințe s-a spus că sînt înarmate“[57]) și Miguel, „racul“ Miguel, oricît de „(auto)programat“, simte totuși o atracție irepresibilă față de sirenele fabricilor (simbol al luptei pentru eliberare), deci pornește către ele, ca „dirijat“ de o forță obscură: impuls subconștient, care-l trage iarăși de partea unei lumi a reacțiilor individuale și — astfel — îl anulează pentru aceea „perfectă“ a *persoanelor*. Anularea propriu-zisă (moartea) cu care romanul se încheie — tragic dar nu neapărat sumbru — nu e decît concretizarea simplă și directă a acestei contradicții.

Zece ani după ce a fost creată, forța parabolei din *Racul* n-a scăzut. E impresionantă.

V. ULTIMUL MODERNIST

Cu o operă omogenă și destul de amplă, jalonată de trei romane de foarte bună calitate (*Vestibul*, *Păsările*, *Racul* — plus *Iluminări*, ceea ce arată încă o dată că... „cei trei mușchetari“ sînt de fapt patru!), Alexandru Ivasiuc are totuși un loc încă incert pe harta prozei românești. Din cel puțin două motive: pentru că problema „eseismului“ său n-a fost clasată și stimulează menținerea unei distanțe „pru-

---

54, 55, 56, 57 *Idem*, v.p. 262, v.p. 262 și 38, p. 138, p. 40.

dente" în materie de aprecieri și situări; și pentru că „harta" însăși e nefixată! Vreau să spun că evoluția prozei noastre în ultimele două decenii, foarte spectaculoasă, nu și-a limpezit traseele, destul de bine „mascate" de simultaneismul derutant al tipurilor și formulelor. Nu înseamnă că le vom limpezi aici și acum! Însă cîteva lucruri se pot spune și cîteva concluzii — parțiale, provizorii — pot fi trase.

Întîi despre problema „eseismului", la care m-am referit încă la începutul acestei „introduceri în operă". A fost abordată (ea, problema!) din perspective diferite, de la interpretarea psihologică și chiar filozofică la descrierea naratologică. Principalul defect al mai tuturor comentariilor, fie ele favorabile ori rezervate, a fost și este raportarea la un model restrictiv de roman, care trebuie „lărgit" pentru a-l include și pe Ivasiuc. Așa se explică veșnicele remarci despre „excesul" de „speculație" și „teză" din cărțile sale, ca și — pe altă latură — obiecțiile privitoare la „deficitul" de creație „propriu-zis" romanescă (personajele n-ar fi destul de „vii" și de „individualizate" etc.). Cineva ar putea constata (cu maliție?!) că ciudate nostalgii tradiționaliste (balzaciene) bîntuie în spațiul unei literaturi a cărei proză a cam lăsat de mult în urmă vechile convenții, trecînd de la „cota" *Père Goriot* la *À la recherche du temps perdu*, *Doktor Faustus*, *The Sound and the Fury* și dovedindu-se azi capabilă să se raporteze la Márquez, Borges sau John Barth...

Problema va trebui discutată în toate detaliile ei abia după ce vom cădea de acord asupra obligatoriei retrageri a prozei lui Ivasiuc de sub regimul lecturii realiste. Am arătat la tot pasul că ea e profund inadecvată „realității" textului, a cărui primă miză e construcția abstractă, ideologică, și nu investigarea interiorității omului concret. În acest sens trebuie citită o declarație de autor de felul acesteia: „Simplu, nu sînt un prozator de analiză! Paginile mele proaste sînt bateri pe loc în jurul unor idei, iar cele bune sînt pagini de viziune. Nu mă interesează autenticitatea cazurilor pe care le expun, ci autenticitatea și valoarea problema-

ticii care se degajă din aceste cazuri. Prozator de analiză este Marin Preda, prozator de analiză a fost Camil Petrescu. Eu nu sînt"[1]. „Viziunea" la care se referă Ivasiuc depășește — așadar — realismul analitic (proustian), „autenticitatea cazurilor". „Eseismul" nu-i este o caracteristică exterioară, producătoare de aliaje hibride, ci constituie însăși natura acestui tip de proză[2]. Și trebuie spus că e un „eseism" evident romanesc, „dramatizat" (în limbajul naratologiei), exprimînd „puncte de vedere" diferite, interesante nu doar în ele însele, cît mai ales prin jocul corelațiilor lor; și un „eseism" bogat, „artist", emanînd direct din problematica și atmosfera care domină scena cărților sale. Stilul eseurilor propriu-zise ale lui Ivasiuc era — după cum s-a văzut — altul: sec, redus la sîmburele ideii.

În rest, lucrurile tind să se simplifice: construcția abstractă din romanele lui Ivasiuc se dezvoltă într-adevăr prin (acum putem „recupera" termenul:) „analiză", chiar dacă nu una pur psihologică: „introspectivă", proza se sprijină pe personaje, chiar dacă nu le urmărește consistența strict realistă; și așa mai departe. Puse cap la cap, trăsăturile creației lui Ivasiuc îi permit încadrarea într-o clasă anume a prozei românești. Recunoscînd (și analizînd-o în paginile de pînă aici!) specificitatea demersului său, nu cred că e profitabilă izolarea lui într-o tipologie a romanului. La afirmația lui Nicolae Manolescu potrivit căreia „Literatura noastră postbelică n-a avut un al doilea romancier de acest tip"[3] aș

---

1 Interviul din *Argeș*, *loc. cit.*

2 În sens psihologist, Valentina Curticeanu Marin a arătat că în romanele lui Ivasiuc „preponderența eseistică în cuprinsul formelor analitice ale relatării este modalitatea nu numai logică, dar și singura posibilă, singurul și adevăratul mod de existență (sintetizat în formula *a fi în idee*) al acestor personaje", drumul fiind „dinspre *structura psihologică particulară* a personajelor către *organizarea textului*" (*„A fi în idee" sau Despre personaj în romanul lui Alexandru Ivasiuc*, în *Caiete critice*, nr. 1—2/1985, p. 122).

3 *Amusie critică*, în *România literară*, an XVIII, nr. 41, joi 10 octombrie 1985, p. 9.

opune numele unor prozatori ca Nicolae Breban, Norman Manea, Dana Dumitriu, Virgil Duda, Bujor Nedelcovici, Maria-Luiza Cristescu, ale altora, care au format în literatura de după 1965—1970 o veritabilă școală a prozei „analitice", de foarte bună calitate, însă păstrată într-o oarecare rezervă a interesului criticii, concentrate atunci și imediat după aceea asupra romanului „social" și „politic". Ceea ce nu se poate nega e că împrejurările l-au impus pe Ivasiuc ca vedetă a acelei direcții „discrete". Mai mult decît atît (și revin astfel la ideea *reprezentativității* autorului nostru:) a fost într-un fel „conștiința teoretică" a prozei „analitice" din jurul lui 1970, tocmai datorită vocației sale de a proiecta totul în plan abstract, teoretic, „ideologic". Impresia mea e că, dincolo de valoarea în sine (mare, dar fără să i se poată revendica întîietatea valorică în epocă), operei lui Ivasiuc merită să i se descopere rolul de (cum se spune:) „placă turnantă" în evoluția prozei postbelice românești. În funcție de romanele sale putem regîndi un moment cultural complicat și important, în care a început să se producă în literatura noastră (în proză mai rapid decît în poezie sau în critică) interferența dintre modernism și postmodernism. La altceva se referea Ivasiuc spunînd : „n-aș schimba acest veac cu altul, cînd moare și se naște o lume, cînd, prinzînd două epoci, viețile noastre sînt dilatate"[4] — însă fapt este că el a „prins" efectiv tranziția dintre două epoci literare. În această ordine de idei, scrierile sale sînt cu adevărat emblematice: prin proiecția în teoretic despre care am tot vorbit, deci prin atingerea maximei deschideri posibile, resursele modernismului prozei românești se epuizează simbolic în șirul de romane de la *Vestibul* la *Iluminări*, închizînd o

4 *Precocele profet*, în *Radicalitate și valoare*, *ed. cit.*, p. 83. (Citînd pînă aici multe texte revelatoare pentru felul de a gîndi al lui Ivasiuc, fac trimitere la încă unul: minunata evocare *Cu Ivasiuc la James Joyce* de N. Manolescu — în *Ateneu*, nr. 5/1984, culeasă în *Julien Green și strămătușa mea* (*Teme*, 5), Editura Cartea Românească, 1984, p. 129—136).

etapă inaugurată cu cîteva decenii înainte, odată cu seria romanelor lui Camil Petrescu, Gib Mihăescu, Anton Holban, Mircea Eliade, ale acelei „generații de creație". (În paranteză fie spus: că Ivasiuc stă la capătul unui tip de proză o dovedește — în alt sens și totuși în atingere cu acesta — și poziția finală în care tot N. Manolescu l-a plasat în șirul „ionicilor" noștri — în *Arca lui Noe*, vol. II.)

Reprezentativitatea operei lui Ivasiuc (intuită și în alte ocazii: Vasile Andru a vorbit despre „Nivelul «Ivasiuc»" al prozei actuale[5], iar Ioan Holban a arătat că autorul *Vestibulului* a deschis drumul unei „generații '70" a prozei românești postbelice[6]) datorează ceva — ironie a soartei! — încheierii ei premature. Firul vieții autorului s-a rupt atunci cînd scrisul său se îndrepta spre noi experiențe. Așa, el a rămas prozatorul deceniului '67—'77, cărțile sale delimitîndu-l fără să-l depășească. Doar *Racul* (pe care l-am omis adineaori din „șirul" romanelor) poate ridica probleme de situare. Voi arăta imediat în ce fel, după ce voi spune că destinul creator al lui Ivasiuc mi se pare dispus într-un elocvent paralelism întrerupt cu al lui Breban. Cei doi și-au mărturisit adeseori afinități scriitoricești reciproce și au mers un timp în paralel. Dacă se pot accepta asemenea comparații, putem spune că „modernul" Ivasiuc este echivalent lui Breban cel de pînă la *Bunavestire*, odată cu care, continuînd să evolueze, acesta din urmă a intrat în cîmpul structurii noi a postmodernismului. E vizibil — de pildă — faptul că, în urma nefericitului „abandon" al lui Ivasiuc, o serie de elemente care le erau comune (atracția pentru motivațiile subconștiente ale comportamentelor, preferința pentru personajele „puternice", tema exercitării autorității, atenția față de valorile kitsch-ului etc.) au fost fructificate prin răsturnare în comic, grotesc, parodic doar de către Breban. În *Racul*, Ivasiuc abia își anunța intențiile pe această linie.

5 *Peisajul epicii actuale*, în *Tribuna*, an XXVII, nr. 28 (1386), 14 iulie 1983, p. 3.
6 *Al. Ivasiuc*, *loc. cit.*

Pentru analiza ultimului roman, criticii au schimbat referințele de „gen proxim", semn că marii moderniști ai prozei europene, de la Proust la Thomas Mann, constant invocați înainte în legătură cu *Vestibulul* și cu celelalte, nu mai constituiau puncte de reper suficiente. Deci au fost numiți Brecht, Dürrenmatt, Max Frisch, Leonardo Sciascia[7], Canetti, Dürrenmatt, Musil[8], apoi Kafka, Musil, Hesse, Márquez, Carpentier, Roa Bastos![9] Nu e cazul să încep să cîntăresc aici cît ține de modernism și cît de postmodernism în compoziția *Racului*, căci nu e locul unei discuții teoretice despre cele două structuri culturale mari. Cred în continuare (cum am arătat în analiză) că romanul *a încheiat* o etapă a scrisului lui Ivasiuc; dar și că ar merita o discuție aparte, ca simptom al trecerii spre altceva.

Revenind la modernismul prozei lui Ivasiuc, se poate observa că formula prin care a caracterizat-o (în 1974) Cornel Regman, „inginerie mentală"[10], foarte potrivită „analitismului" modern, formează un cuplu cu mai recenta emblemă postmodernă a „ingineriei textuale", definitorie pentru scrierile lui Mircea Nedelciu (creatorul formulei din urmă), Ștefan Agopian, Gheorghe Crăciun, Adina Kenereș și — în general — ale seriei de prozatori „optzeciști" de astăzi. „Inginerie textuală" pe care au inaugurat-o la noi (avant la lettre!!) Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Ștefan Bănulescu (în *Cartea Milionarului)*, Dumitru Radu Popescu (în ciclul *F)*, George Bălăiță *(Lumea în două zile)*, Paul Georgescu, alături de numitul Breban — și nu doar de el. Un întreg tablou de căutări romanești, pentru care ar trebui... o *Istorie a prozei românești postbelice !...*

ION BOGDAN LEFTER

---

7 Paul Georgescu, *Un roman al liberului arbitru*, în *România literară*, an X, nr. 4, joi 27 ianuarie 1977, p. 8.
8 Nicolae Manolescu, prefața la *Păsările*, *ed. cit.*, p. XXXII.
9 Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, *ed. cit.*, p. 249.
10 *Ce e nou la Alexandru Ivasiuc?*, *loc. cit.*

PĂSĂRILE

PROLOG

Măcar de-ar exista un viitor. Încă foarte cețos, cu o mie de posibilități, dintre care unele chiar dezastre. Așa ar fi trebuit să înțeleg de la început, cînd mi-am schimbat planurile, cînd am încercat să fug tocmai de concluzia care se impunea de la sine. Însă mi-am pierdut cumpătul, cumva am crezut că totul se poate evita. Și acum, din înțelepciune și lașitate, din amîndouă motivele, mergînd mînă în mînă, va trebui să fug, înțelegînd prea bine ce înseamnă asta: să nu ai viitor, în acest sens. Să înțeleg totul pînă la capăt, în fața mea viitorul să nu fie decît o repetare de zile aproape identice, orice s-ar întîmpla în jur, orice s-ar întîmpla cu mine, în bine sau în rău.[1]

---

1 *Prologul* concentrează simbolic temele mari ale romanului. Mai întîi pe aceasta — a drumului închis, a „lipsei de viitor". O biografie nedreaptă și o „filozofie" construită în consecință îi dau personajului conștiința eșecului, atît de puternică încît, atunci cînd i se oferă șansa de a-l depăși, nu îndrăznește să și-o asume, renunță, se retrage, *fuge* („va trebui să fug" — la figurat și și la propriu). Derulat la persoana întîi, prologul oferă o primă schiță de portret al personajului, deocamdată ambiguizată de haloul misterios al confesiunii: e un bărbat trecut prin experiențe apăsătoare, cu o psihologie complicată, „înțelept" dar și „laș" (cum singur spune), introspectiv în așa măsură încît tinde să-și construiască o lume secundă, tiranică, a gîndurilor. Recitite după parcurgerea romanului, aceste pagini dezvăluie o cheie a deciziei personajului, a „abandonului" său. Pentru început, sînt doar sugerate motivații obsesionale obscure și pornește rememorarea ultimelor săptămîni („doar două").

Ar fi trebuit să primesc totul cu calm, acum cîteva săptămîni (cîteva nu, doar două), ar mai fi fost posibil. Însă m-am speriat, acesta este cuvîntul.

Cum stăteam în baie, lăsînd apa să-mi șiroiască pe umeri, satisfăcut că vacanța a venit, că voi pleca la mare, ca în fiecare an, și gîndindu-mă cu minuție la plăcerile care mă așteaptă. Din primul moment m-am gîndit la doamna mea în verde, pe care urmează s-o privesc în fiecare zi, exact la aceeași oră, aproape cronometric punctuală, purtînd cu ea aceeași calitate a luminii, a razelor piezișe ale soarelui, care păreau să cuprindă întunericul nu dincolo de ele, ci ieșind puțin chiar din interiorul lor. Trecea în fiecare după-amiază, privind drept înainte, de aceea nu i-am văzut fața niciodată (și nici n-am dorit), exact pe dunga subțire de nisip scăldată de valurile mai lungi de seară. Pe cap cu aceeași pălărie mare, de paie, care-i umbrea obrazul, într-o mînă cu sandalele și cu cealaltă ținută la aceeași depărtare de corp, ca pentru echilibru, înaintînd cu picioarele goale scăldate din cînd în cînd de valuri, în același costum verde, puțin decolorat, ca și cum ar fi repetat ușoara uscăciune a frunzelor de la sfîrșitul verii, așa cum și ea era la sfîrșitul maturității, înainte de a îmbătrîni, în ultimul precar echilibru, cînd toate obiceiurile sînt consolidate și se realizează de la sine fără efort.[2] Înainta totdeauna de la dreapta spre stînga, la aceeași oră, și silueta ei avea eleganța ușoară a unei femei orientale care poartă o greutate pe cap. Plaja era aproape golită, nu se vedeau decît umbrele alungite ale unor întîrziați, și eu nu plecam, așteptînd să apară, fără să o întîmpin cu privirile, avînd răbdarea să intre de la sine, fără să fac măcar efortul de a întoarce capul,

2 Imaginea „doamnei în verde" e un simbol ambiguu, trimițînd poate la principiul feminin. Contemplînd-o de departe, personajul-narator se plasează într-o atitudine erotică pasivă, prefigurare a renunțării din finalul romanului, generatoare de tragic. Descrierea „costumului verde" al femeii indică o apropiere de vegetal („ușoara uscăciune a frunzelor"), simbol al zonei de vîrstă („sfîrșitul maturității") în care se vor desfășura procesele de conștiință din carte.

fără să schițez vreo intenție. Așteptam să vină sfîrșitul zilei, odată cu ea, și mai ales altceva. De fiecare dată, semănînd fără greș cu ea însăși, în fiecare zi și în fiecare dintre anii din urmă, egaliza timpul, topea culoarea și evenimentele intervalului, ca o demonstrație de egalitate perfectă a momentelor. Cu fața umbrită, doar silueta înaintînd în aceeași direcție, dinspre același loc, nu avea nici o calitate, nici o caracteristică, în afară de aceea că semăna pînă la identitate cu ea însăși, și această identitate se întindea și peste mine, mă învăluia plăcut și protector. Marea nu avea diferențe de culoare, nu reflecta un alt cer, ci mă făcea să mă simt pur și simplu la mare, în vacanță, înaintea și în spatele meu, în timp, desenîndu-se aceeași egalitate liniștitoare, durată fără durată.

N-o urmăream după ce-mi dispărea din cîmpul vizual; n-o recunoșteam niciodată în stațiune, într-o altă îmbrăcăminte decît în costumul de baie verde pal, așezat fără contraste violente pe pielea bronzată fără agresivitate. N-aș fi căutat niciodată să o cunosc, să o aud vorbind, să trebuiască să văd cum se deosebește ca stare de spirit, să-i ascult variația frazelor, obligația de a spune mereu alte cuvinte, de a folosi o punctuație și o intonație care ar fi fragmentat-o și ar fi rupt totul în jur. Nu voiam să-i văd ochii lucind în momentul în care m-ar fi recunoscut, silind capul să-și schimbe atitudinea fie și doar pentru un salut. Preferam trecerea ei constantă, topind anii, oricărei fraze, chiar geniale, oricărei atitudini, chiar încărcată de cea mai adîncă fermitate, oricărei senzații de corp cald, învăluitor, așa cum s-ar fi putut ghici din unduirea lui, din culoarea lui de miere proaspătă. Prin ea, vacanța mea avea o adevărată semnificație, mă bucuram deplin că era cu adevărat simbol[3], siluetă și nimic altceva.

---

3 Folosirea directă a cuvîntului (repetat de mai multe ori de-a lungul romanului) joacă rolul unui semnal, indicator al importanței planului simbolic.

Mă gîndeam la doamna în verde, începusem să mă bucur de sentimentul plin de siguranță pe care mi-l trezea, de egalul amestec de perfect așteptat și total necunoscut ce-l năștea în mine. Încă îmi-era vie în minte cînd am început să mă șterg și mi-am dat seama cu mai mare acuitate de ceva ce era mai vechi, chiar dacă trecut cu vederea. Între comanda mișcării și mișcarea însăși se insinuase un mic interval, trebuia învinsă la fiecare gest o ușoară inerție, de-abia perceptibilă, a propriului meu corp. Între mine și el se născuse o mică înstrăinare, nu mai asculta de comenzi, aveam conștiința unei diferențe, a unei mici deosebiri. Eu încetam să mai fiu perfect eu însumi, unitar, corp și comandă nervoasă. Nu era, și nu este desigur, decît o mică oboseală, urma unei oboseli, dar alta decît vreodată înainte. Nu mai eram obosit de ceva anume, de un efort; oboseala era pură, născută de la sine, urma să nu mai treacă niciodată, ci doar să crească, pentru că nu avea nici o legătură cu odihna. Dimpotrivă, după un efort, după o muncă susținută, sînt cu adevărat obosit, și atunci noua, adevărata, pura mea oboseală dispare ascunsă de cea comună. Știu că această înstrăinare va crește mereu, fără nici o retragere, va fi tot mai pură, pînă ce înstrăinarea va fi totală. Era un prim semn al existenței în mine a deplinei autonomii a corpului ce se va supune nu voinței mele, inexistente, ci doar propriilor sale legi de corp fizic și chimic. Atunci, fără să mă gîndesc la asta, m-a apucat frica. Din fața ochilor încă nu-mi dispăruse imaginea doamnei în verde și, fără să-mi dau seama, am perceput doar o legătură între noua și pura mea oboseală și silueta ei. De data asta n-am mai perceput-o ca o plăcere care mă așteaptă, ci sensul ei afectiv s-a schimbat. Din acea clipă și-a cîștigat și ea o anumită autonomie, nu mai apărea și dispărea pentru că doream eu să mi-o amintesc.[4] A început să treacă, de la sine, cu aceeași regularitate, mereu de la dreapta spre

---

4 Simbolul își revelă „autonomia", rememorarea se dovedește — astfel — ieșită dintr-o obsesie profundă, subconștientă.

stinga, din acelaşi loc neprecizat, spre acelaşi loc fără importanţă pentru mine. Nu trecea doar o singură dată, în fiecare zi, ci îşi adunase trecerile şi zilele şi anii, dispărea ca să apară din nou, tot neprecizată, exact pe ultima linie a uscatului, peste terenul instabil săpat deasupra şi din interior de mare, peste nisipul udat şi surpat de valurile şerpuind prelungi, mersul ei lăsa urme pe care nu le mai regăsea la trecerea următoare. Păşea de fiecare dată, cu capul acoperit de aceeaşi pălărie mare, care-i ascundea trăsăturile, nu se putea spune nimic despre ea, cu aceeaşi graţie care de data asta mi se părea doar că ascunde un mers nesigur, ca o femeie de circ plimbîndu-se pe sîrmă. Iar trecerea ei continuă era de o imensă monotonie, mereu aceeaşi, de la dreapta spre stînga. Constanţa ei era acum plictiseală, cel puţin plictiseală, după cum dintr-o dată am înţeles cît de monotone erau toate zilele acelea, şi mîncarea din satul de pescari. Oricare ar fi fost bucatele gătite, ele purtau acelaşi gust învechit, acumulat de ani în cratiţe, cu gust de peşte, reducînd doar la un iz toate speciile de peşti, unificînd fără greş toate felurile, toate zilele. O singură şi monotonă mîncare.

Doamna în verde continua să treacă, de o greţoasă constanţă, cu aceleaşi mişcări nesigure pe pămîntul prelins şi avea legătură cu gustul unic al mîncării. O urmăream, fără s-o pot înlătura, devenea chiar mai pregnantă, atît de conturată încît nu mai ştiam dacă e aici, acum, sau e o amintire, sau mai ales dacă nu e o invenţie a mea, care n-a existat niciodată. Limita dintre imagine şi realitate se ştersese, nu de tot, suficient ca să nu ştiu dacă am văzut-o sau nu, să n-o pot clasifica, şi apoi pregnanta ei irealitate se strecură şi asupra altor lucruri.[5] Nu mai eram sigur de timpul meu de la mare, de toate zilele şi anii aceia, cînd am aşteptat-o. Trecea mereu, de la dreapta la stînga, egală cu sine, faţa

5 Concretul şi abstractul intră de la început într-o relaţie ambiguă, irealitatea devine pentru o clipă mai puternică decît realul, cum se va întîmpla şi în cazul Margaretei Vinea, şi în al altora.

nu i se putea vedea, acoperită de umbră, corpul ei obsedant nu avea carne și oase, nu era decît o siluetă. Anii, unificați plăcut odinioară, păreau doar o așteptare a ei, ca să fie goliți și ireali, n-o puteam uita, n-o puteam șterge din fața privirilor mele întoarse spre un nesigur înăuntru. Brațele sale îi erau la fel de îndepărtate de trup.

Nu mai eram sigur nici de locul bine precizat unde o văzusem de atîtea ori, și atunci, cînd nu mai zăream din țărm decît dunga subțire și fără continuare pe care pășea surpînd nisipul umed în valuri (în apă, pentru că nu se știe exact de unde vine, nu-mi mai dădeam seama), a apărut un alt cer, nevăzut de mine cu adevărat niciodată. În același sens cu doamna în verde, mereu de la dreapta spre stînga, deasupra, zburau păsări mari de apă, lovind greoi aerul încărcat de sarea mării cu aripile lor mari.[6] Nu se știa de ce specie erau, toate aceste păsări, doar păsări, semănau între ele, nu erau decît mari siluete în zbor, la fiecare trecere se înmulțeau, erau suma mărită a tuturor păsărilor pe care le văzusem vreodată zburînd. Sute și sute, fără număr, acoperind cerul, îngroșînd umbra ce învăluia fața femeii, treceau deasupra în același sens, dispăreau doar ca să apară din nou, atît de multe încît nici nu mai aveau unde să zboare și băteau aerul în loc, încercînd să se mențină în spațiul împuținat de mulțimea lor. Erau atît de prezente încît imaginea lor s-a împlinit cu auzul loviturilor de aripi, un zgomot gros ce nu avea nimic din ușurința și seninătatea care ți-o amintesc păsările în zbor. Era o bătaie de aripi sufocantă, ce mai degrabă îți aducea în minte greoaiele spasme din urmă ale marilor cocoși Rhode Island sacrificați pentru ospețe.[7] Doar

---

6 Apar pentru întîia oară „păsările", simbolul titular al cărții, figurînd ideea unei realități paralele („un alt cer, nevăzut de mine cu adevărat niciodată"), imagine care anunță și problematica („abstragerea" din realitate într-un plan secund, al ideii), și construcția (supraetajată, bazată pe „paralelisme") a cărții.

7 Realitatea paralelă, abstractă, capătă o apăsătoare concretețe auditivă, ceea ce dă pregnanță simbolului păsărilor.

doamna în verde, fără faţă cunoscută, trecea mereu de la dreapta la stînga, şi nu puteai şti dacă este amintire sau invenţie, şi atunci cine a inventat-o atît de prezentă şi autonomă, atît de constantă?

Deşi, nu erau halucinaţii. Nu credeam nici o clipă în realitatea fermă a ceea ce se perinda prin faţa mea, mă înconjura, se amesteca într-un fel cu gustul monoton al mîncării cu iz de peşte fără nume. Tocmai aici era greutatea, nu credeam, vedeam, dar ştiam că n-a existat niciodată. Nu mai eram sigur nici de ceea ce am văzut cu adevărat. Şi nici nu puteam, nu voiam să scap de acest coşmar cu ochii deschişi. Mă lăsam tîrît de el, pînă ce la urmă am luat o hotărîre şi atunci totul a reintrat într-un fel de normal, am reintrat în camera mea cu lumină puţină din cauza storurilor lăsate, ca totdeauna. Nu mă mai interesa însă nimic, hotărît, nu puteam pleca din nou la mare, şi atunci, fără să stărui asupra vreunei explicaţii pentru mine, ca şi cum mi-ar fi spus cineva de care trebuia să ascult, am început să împachetez. Voi pleca acasă, şi acest cuvînt ce avusese pentru mine atîtea înţelesuri nu mai păstrase decît unul. Urma să plec în oraşul meu de baştină, din Ardeal, unde nu mai fusesem de mai bine de douăzeci de ani, unde nu mă mai aştepta nimeni[8]. Nu mai suportam nici un fel de amînare, împachetam febril, aruncînd lucrurile în geamantan unele peste altele, fără nici o urmă din meticulozitatea mea obişnuită, ca atunci cînd eram student şi plecam acasă în vacanţă. Ca şi atunci, aveam sentimentul că se încheie într-un fel o perioadă, că se deschide o nouă perspectivă, ca după un an şcolar terminat. Un telefon la gară, şi am aflat că am un tren peste o oră. Geamantanul era gata, ca şi cum aş fi ştiut dinainte că am foarte puţin timp, sau parcă trenul, ca şi toate lucrurile înconjurătoare, avea un acord secret şi independent de regulile obişnuite cu propriile mele impulsuri.

---

8 Primele date efective despre personaj: ardelean, ţinut departe de casă de cine ştie ce „ale vieţii valuri"...

Acest acord îmi amintea și el de o perioadă mai veche, de mult trecută, din viața mea, dar în acele clipe de febră și neliniște hotărîtă nu mă gîndeam la mine, și nu-mi analizam motivele, ca odinioară, cîndva, în trecut.

Cînd am ajuns la gară trenul nu sosise și l-am așteptat cu frica absurdă că ar putea să nu vină, îl pîndeam cu ochii, voiam să-l văd pe deasupra mulțimii estivale de pe peron. Cu o necunoscută energie și cu o nouă imprudență am sărit în el înainte de oprire, mi-am căutat un loc lîngă geam ca să pot privi totul în timpul lungii călătorii care mă aștepta. Deși atît de preocupat de mine, de noua mea hotărîre, ciudat, eram stăpînit de un fel de foame de lucruri noi, de peisaje care ar putea să-mi spună ceva. Nu concepeam că aș fi putut călători altfel decît cu ochii ațintiți pe geam, căutînd mereu ceva în afară. Starea mea de spirit era un amestec de grijă pentru același lucru, nedefinit, care urma să se întîmple. Peisajul era animat de pulsația mea interioară.[9]

---

9 Propoziție emblematică, răsturnare a raportului dintre lumea exterioară și aceea interioară, întîia apărînd — tipic pentru modelul uman introspectiv — ca o proiecție a celei de-a doua.

CAPITOLUL I

Liviu Dunca, sosit în orașul său după mai bine de douăzeci de ani de absență[1], se duse în casa unde a copilărit,

---

1 Odată demarată în gîndul personajului (în finalul prologului), amintirea întoarcerii în orașul natal prinde corp și e preluată de o voce naratoare la persoana a III-a, cu o aparență omniscientă. Se ivește — prin urmare — problema tipului narativ din *Păsările*, a categoriei romanești căreia îi aparține. *Prologul* repetă maniera din *Vestibul* și din celelalte cărți de început — însă numai *Prologul?* Problema a fost mult discutată de critică, stabilizîndu-se ideea că Ivasiuc ar fi făcut un pas înapoi, revenind de la „proza analitică" la aceea „obiectivă". Idee — cred — falsă, datorată observației de suprafață, care ignoră revenirea de-a lungul romanului, în lungile monoloage interioare sau rostite către partener, a aceleiași maniere introspective inițiale; plus că „omnisciența" e folosită nu pentru coordonarea perspectivelor într-una globală, ci pentru comutarea lor, „acțiunea" avansînd în felul mozaicat al prozelor bazate pe pluralitatea vocilor narative. Într-un articol din 1980, Nicolae Manolescu avea dreptate să arate că, la început, „Critica a exercitat asupra romancierului o mare presiune și de obicei în același sens. Două au fost reproșurile (directe sau nu) ce s-au adus primelor romane: psihologism excesiv, cazuistică; și tezism, abstracție ideologică, ilustrativism. Ambele denotă însă mai curînd un conservatorism al criticii decît o culpă a romancierului [opinia e și a lui Al. Protopopescu, în dialogul din 1974 cu Cornel Regman — în volumul acestuia din urmă, *Colocvial*, Editura Eminescu, 1975, p. 317], căruia i se pretindea, pe ocolite, să revină la romanul obiectiv, de caractere, abandonînd și perspectiva interioară, și ideea. Să-și abandoneze adică originalitatea. Și romancierul se dă bătut. Cu *Păsările*, cedarea lui la presiuni e clară." (*Alexandru Ivasiuc, azi*, în *România literară*, an XIII, nr. 41, joi 9 octombrie 1980, p. 9). Dintr-o premiză corectă („presiunea" criticii) e trasă o concluzie abuzivă

casa bunicilor lui, construită de străbunicul lui, o casă mare, în formă de winklu, cu grădina bine străjuită de privirile curioase dinafară, intrarea se făcea printr-un fel de boltă, unde trăsurile huruiau greu și, după ce ieșeai din întunecimea ei (colorată doar de razele soarelui strecurate prin geamurile verzi, galbene, albastre și roșii de deasupra porții), se deschidea perspectiva curții plantată cu tufe lucioase de buxuși, ronduri de flori cu pitici pierduți printre ele, tufe înalte de trandafiri și desișuri de liliac. Bogăția vegetală, față de ariditatea clădirii și întunericul bolții, produceau un efect de contrast găsit de mult de către inventatorul caselor burgheze din secolul trecut. Asemenea case se găseau pe cîte o stradă din fiecare oraș din Transilvania, Ungaria. Boemia, Styria, Carinthia și Carniolia, Austria și Palatinat, adică în ceea ce merită pe deplin numele de Mittel-Europa. nici chiar apus, dar în nici într-un caz răsărit. Arcul Carpaților închide teritoriul unde din evul mediu s-a dezvoltat o clasă mijlocie, închisă, solidă, ce pentru foarte scurtă vreme, cîteva decenii, a devenit mai importantă decît aristocrația, ca apoi să se prăbușească în majoritatea acestor teritorii. Liviu Dunca se născuse în această casă, dintr-o familie de juriști de patru sau cinci generații, proprietari mijlocii de pămînt, luptători naționali, derivînd ei înșiși din mica nobilime războinică, păstrătoare de privilegii sub vechea monarhie pînă la 1848,

(„cedarea" romancierului). Despre această „a doua manieră" a lui Ivasiuc, M. Manolescu nota tot acolo: „continui să cred, nu convenea naturii sale artistice" (idee reluată în *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, 1981, p. 243). Prozatorul însuși a acceptat că „*Păsările* au totuși o formă mai ponderat clasică", însă a adăugat imediat că „din cauza aceasta armătura construcției iese mai mult în evidență" (interviu în *Magazin*, nr. 637, 5 decembrie 1970, p. 4). Or, romanul omniscient, Balzac sau Tolstoi, tocmai că se ocupă cu ascunderea „armăturii construcției" și cu crearea iluziei realității. *Păsările*, ca și întreaga proză a lui Ivasiuc, nu e „realist" în acest sens: are orientare ideologic-abstractă și oferă o ipostază a romanului *modern* sau *modernist*. Autorul nu abandonase de fapt nici perspectiva interioară, nici ideea, adică își păstrase „originalitatea"...

care dăduse un şir lung de soldaţi de profesie bătîndu-se vrednic dar fără entuziasm în toate războaiele Europei. Tinereţea lui Dunca a fost ocupată toată de tentativa de a ieşi din ea, de a se revolta şi de a se opune, şi în parte a reuşit în toate lucrurile mari (concepţii, atitudini, detaşare de interesele specifice acestei clase dispărute), dar n-a reuşit şi după un timp nici n-a crezut că este necesar să facă eforturi de desprindere de nişte obiceiuri mărunte care dau culoare vieţii zilnice, devenite tot atît de intime ca şi forma nasului, ovalul feţei, bărbia masivă şi subţirimea buzelor, rezultat al unor îndelungi reţineri de sine vreme de generaţii, în conflict cu izbucnirile temperamentale dese la cei din neamul său. Chiar cînd se abătea de la ce îşi propunea sau promitea din motive justificate, resimţea un fel de vinovăţie, el avea legăminte nu numai cu alţii dar şi cu sine însuşi, viaţa lui era un lung contract cu termene şi clauze, doar neînregistrat la notar.

Poarta grea a casei era larg deschisă, curtea nu mai avea aceleaşi flori şi de-a lungul ei se lăfăia o frînghie lungă, pe care erau agăţate rufe. Nu fu nici şocat de aceste lucruri noi, dar nici nu fu indiferent la ele, le înregistră cu un sentiment complex de respingere şi acceptare, ca şi cum s-ar fi aşteptat.[2]

În restul Capitolului I, Liviu Dunca e reprimit în mijlocul „familiei“, care abia mai păstrează o urmă a vechii structuri de clan, respectată cîndva ca un ritual imuabil. La masa familiei apare şi Iulia, văduva vărului său Cornel, fiinţă care „evident, făcea parte din altă

---

2 Decor de burg ardelenesc, cufundat în acea atmosferă de „Mittel-Europa“ evocată în toate literaturile naţiunilor din fostul imperiu habsburgic (austriacă, maghiară, poloneză etc.). Destinul familiei Dunca trimite la acelaşi spaţiu spiritual. Detaliile remarcate acum de Liviu Dunca au tot o funcţie simbolică: ne aflăm într-un timp în care „poarta grea a casei“ nu mai apără structura severă a vechii familii, curtea a „decăzut“ către actualul aspect de gospodărie plebee...

lume"[3] și care îl provoacă pe Liviu la confesiune. Dintr-un episod scurt și straniu (Liviu însuși simțind că „era ceva făcut în istorisirea sa, prea indirect și prea voit simbolic"[4]) aflăm că îndepărtarea lui de orașul natal se datorase unei detenții. Apoi Liviu și Iulia ies la o plimbare și el reîncepe — în Capitolul II — să povestească.

CAPITOLUL II

...„La început, precum știi, toți trăiam sub influența bătrînului.[1] Cînd l-am apucat eu se schimbase foarte mult, nu mai era bărbatul activ, întreprinzător din tinerețea și maturitatea lui. Ieșea foarte rar din casă și mama spunea că-și schimbase și alte obiceiuri. Era mai puțin îngrijit, nu se mai rădea în fiecare zi și în general părea că dă foarte puțină importanță înfățișării lui exterioare. Energia sa clocotitoare, ambiția lui nu se mai vărsau în afară, dar nici nu dispăruseră, dimpotrivă, erau și mai concentrate, închise în trupul lui mare, gros. Stătea tolănit aproape toată ziua într-un șezlong, sub nucul cel mare din grădina casei, nici nu citea, discuta foarte rar, nu invita mai niciodată pe nimeni. Avea o mare capacitate de a nu face nimic special, deși prezența sa nu era uitată niciodată. Nu era un bătrîn înăcrit și cicălitor, se amesteca foarte rar în treburile și în viața noastră, întîmplările zilnice îl lăsau indiferent. Le știa, le

3, 4 *Păsările*, *ed. cit.* p. 15, 20.

1 Amintirile din copilăria și adolescența lui Liviu Dunca descriu modelul autoritar al familiei ardelenești (tratat de Ivasiuc și în secvențele similare din *Interval*, din nuvele, din *Apa*). Același tip de model îl vom întîlni în roman la toate nivelele vieții sociale și politice. Trebuie spus că Ivasiuc și-a anunțat în repetate rînduri intenția de a integra *Păsările*, *Apa*, poate și *Interval*, într-o amplă *saga* ardelenească. Proiectul avea rădăcini biografice, prozatorul fiind obsedat de istoria îndelungată a familiei sale maramureșene (pasaje despre această „istorie" sînt — de pildă — în interviul din *Vatra*, an I, nr. 8, noiembrie 1971, p. 6).

bănuia, însă nu intervenea decît foarte rar, doar ca să ne anunţe că trăieşte aici, că nu-i scapă nimic. Se lăsase şi de fumat, odihna lui era perfectă, aproape ca de statuie, cu ochii adeseori închişi, cu miinile încrucişate în poală, cu fruntea lui înaltă, brăzdată de largi pliuri paralele, destinsă aproape ca la morţi. Îmi plăcea să-l pîndesc, aşa cum stătea întins şi nemişcat ceasuri întregi, şi deşi nu mă putea vedea (eram ascuns în nişte tufişuri de liliac, la vreo douăzeci de metri în spatele nucului) eram convins că ştie de mine cu toate că nu mi-o spunea niciodată. Nu mi-a povestit vreo dată basme, interesul său în mine era abstract, de luare de cunoştinţă. Prezenţa lui calmă dădea un anumit ritm vieţii noastre, orelor regulate de masă, înlătura incertitudinile viitorului, fiecare dintre noi ştiam, sau bănuiam, sau mai degrabă credeam că ştim cum se va desfăşura totul. [...][2]

Atunci, în copilărie, în atmosfera aceea cam pompoasă, s-a născut ideea că vieţile noastre sînt cursuri de apă, rîul dă iluzia mişcării, deşi rămîne acelaşi, cu o variaţie ce se măsoară în unităţi mult mai mari decît anii. A trebuit mai tîrziu să renunţ la această mult prea simplă şi parcă livrescă prezentare, deşi am rămas undeva cu această nostalgie, şi de aceea îţi povestesc[3] [...]

Dacă e să-mi aduc aminte de acele timpuri, mai bine să-ţi povestesc un lucru pe care l-am observat pîndindu-l pe bătrînul Dunca atunci cînd se auzea clopoţelul anunţînd venirea cuiva. Niciodată nu era mai impasibil ca în acele clipe. Nu l-am văzut niciodată tresărind, ferit de curiozitatea unei veniri neaşteptate. Pentru mine au fost timpuri cînd

---

2 Modelul de autoritate e deocamdată aproximat la nivelul familiei.

3 Reamintindu-şi începuturile şi propria sa ipostază de atunci, Liviu Dunca „vede" o fiinţă încă din copilărie înclinată către ieşirea din concret, către proiecţia în imagini abstract-simbolice. Dunca se înfăţişează astfel ca un „revoltat" împotriva constrîngerilor realităţii; însă „revolta" sa, evazionistă, deloc pragmatică, are de la bun început imprimate în sine semnele eşecului.

aşteptam orice sonerie, pentru că poate se va intîmpla ceva, poate va veni cineva cu totul neaşteptat. Adeseori stăm în marile oraşe, închişi în mediul nostru ca într-un sat, cu speranţa că poate, cumva, dintr-o intîlnire întîmplătoare se va ivi o schimbare în cursul vieţii, adeseori, inconştient, lucrul cel mai dorit.

Totuşi, atunci, una dintre veniri s-a dovedit plină de consecinţe[4]. Vara mea mai mare (eu aveam 16 ani, ea 20), Ştefania, era deosebită, într-un fel, o fată veselă, sportivă şi pentru noi foarte frumuşică, mai ales pentru mine întrucît eram destul de îngrăgostit de ea. Faţă de ea făceam pe grozavul, îi povesteam înfricoşătoare secrete, îi împărtăşeam planuri irealizabile, iar ea rîdea de mine totdeauna, ceea ce nu mă împiedica să-i spun altceva, la fel de improbabil, şi a doua zi. În afară de asta o mai pîndeam uneori cînd era singură, ars de curiozitatea de a o vedea nu ca alţii, ci într-un fel de înfăţişare adevărată, mai puţin veselă şi expansivă. Era o fată obişnuită şi drăguţă, care juca foarte bine tenis şi rîdea uneori numai din plăcerea de a-şi dezveli dinţii foarte albi şi regulaţi, semn de neîndoioasă sănătate. Poate singurul lucru neobişnuit pe care îl credea despre ea şi-i plăcea să şi-l spună era că «are o stea în frunte» din cauza unei mici pete roşcate de deasupra sprîncenelor, asemănătoare cu podoaba femeilor indiene. «Vezi, îmi spunea rîzînd, bagă de seamă cum te porţi cu mine, am acest semn care e simbolul lui Şiva. Să ştii că eu voi avea o soartă deosebită.»[5]

---

4 Începe episodul Ştefaniei, esenţial în economia romanului.

5 „Frumuşică“, „veselă“ şi „sportivă“, deci „fată obişnuită şi drăguţă“, Ştefania e — totuşi — o fiinţă „marcată“ simbolic („are o stea în frunte“...), semn că se află sub controlul unor forţe de dincolo de propria-i voinţă şi conştiinţă. Are — adică — un *destin*, o „soartă“ („deosebită“), urmînd a se supune unor determinaţii oculte, exercitate din mai multe direcţii posibile: întîi, episodul ei concentrează tîlcul existenţei vechi a familiei, aşezate sub regimul „autorităţii“ absolute, orice „abatere“ suferind o pedeapsă şi o reparaţie; în al doilea rînd, Ştefania va „plăti“ simbolic pentru devierea prezentului istoric, căruia i se raliază ingenuu prin sentimentul ei faţă de legionarul

Într-un sfîrşit de vară, după ce împlinise douăzeci de ani (era născută, țin şi acuma minte, la 6 iulie), Ştefania glumea ceva mai puţin cu mine, părea că trece printr-o criză, şi am aflat în curînd că venea tîrziu seara pentru că se plimba pe malul rîului cu un profesor tînăr de istorie care tocmai venise, la jumătatea anului trecut, la liceu. Devenisem puţin furios pe inevitabilul care urma să se întîmple. Ştefania avea să plece cu el sau cu altul şi sentimentul meu cam neprecizat pentru ea se clarifica odată cu semnele certe ale imposibilităţii lui. Nu ştiam ce rezerve aveau ai noştri în legătură cu relaţia Ştefaniei, însă după un timp, în ultimele zile ale lui august, am aflat că este invitat la o masă de familie şi profesorul Ghimuş, ca să-l cunoaştem. Ilie Ghimuş îl chema şi eu îl aşteptam cu sentimente împărţite, de curiozitate, ciudă şi duşmănie şi în acelaşi timp de admiraţie fără obiect, pentru că poate urma să încerc să mă identific cu el, ca în acest fel să particip la istoria de dragoste a Ştefaniei.

A venit fără cravată. Gulerul alb, larg al cămăşii era răsfrînt ca o tavă pe care se odihnea capul său mare, neaşteptat pentru mine întîia oară, pentru că îl mai văzusem de cîteva ori la liceu (nu era la clasa mea, dar se vorbea despre el), însă niciodată într-o asemenea lumină. Avea un păr lăsat lung, în plete, de un castaniu-deschis, aproape blond, şi şuviţe rebele îi cădeau pe frunte, umbrindu-i faţa. Îşi

---

Ghimuş; în sfîrşit, soarta fetei poate fi socotită „pre-destinată" de legile textuale ale romanului, deci dinspre o „realitate" exterioară spaţiului (concret, simbolic) în care personajele se mişcă. Din acest din urmă punct de vedere, Ştefania este un personaj tragic nu doar în virtutea celor ce i se întîmplă efectiv, deci în accepţia obişnuită a cuvîntului, ci şi prin sentimentul supunerii transcendente pe care-l are („Să ştii că eu voi avea o soartă deosebită"), în sensul teoriei lui Radu Petrescu din *Meteorologia lecturii:* „am dat noţiunii de tragic singurul conţinut care mi s-a părut operant în literatură, acela al unui text conştient prin acele părţi ale lui care sunt personajele că destinul lui de nedepăşit este să fie scris de cineva din afară şi construit anume pentru a-i fi, scriindu-l, destin." (*Meteorologia lecturii*, Editura Cartea Românească, 1982, p. 6—7).

lăsa părul așa, nu încerca să și-l aranjeze. Două lucruri te izbeau însă în mod special și erau în legătură: un ten care părea ca ars, accidentat, fără să aibă coșuri sau cicatrice, mai degrabă o altă dispoziție a porilor, mari, deschiși și uscați. Fața îi era parcă devastată de o catastrofă, de o boală subtilă ce rămînea în interior și nu se manifesta decît ca anunț și bănuială în afară, ca o distrugere de liniște, deși trăsăturile lui erau lipsite de mobilitate. Își ținea mereu capul rigid în sus, puțin cam aplecat chiar spre spate, făcînd un unghi deschis în spate cu trunchiul. De aceea mărul lui Adam era proeminent în despicătura cămășii. Al doilea lucru, părînd să justifice arderea tenului, erau ochii lui deschiși la culoare, neprecizați ca nuanță, însă obsedanți, lucitori fără vioiciune. A intrat în casă cu alura lui deosebită și a dat mîna cu toți, și cu mine și cu cei mai mici, părînd că nu cunoaște nuanțele vîrstelor. Era la fel de atent sau neatent cu bătrînul, cu maturii și cu cei mai tineri, chiar copii. Țeapăn, strîngea mîinile-întîi cu aceeași poziție a capului aplecat pe spate, părînd că nu vede cui se prezintă, apoi brusc, după ce ținea cîteva clipe mîna străină în palma lui, făcea o plecăciune, un fel de închinăciune de o falsă umilință și reverență, și părul îi acoperea aproape fața. Ochii lui erau cînd deasupra, cînd dedesubtul privirii celuilalt. Același gest neobișnuit a întovărășit salutul adresat mie ca și bătrînului pe care nu l-a deosebit prin nimic din masa destul de numeroasă, mai numeroasă pe atunci, a bunicilor, unchilor și părinților mei, ca să nu vorbim de veri. Mulți locuiau cu noi în aceeași casă, alții fuseseră invitați cu această ocazie. N-a procedat altfel nici în modul cum s-a adresat femeilor și bărbaților. Aceeași închinăciune solemnă și aceeași rigidă strîngere de mînă. N-a sărutat nici măcar mîna bunicii.[6]

---

6 Portretul lui Ghimuș e desfășurat în trepte: îi aflăm pe rînd profesiunea și vîrsta aproximativă, înfățișarea lui e descrisă începînd de la îmbrăcăminte și continuînd cu datele fizice propriu-zise, nu doar notate, ci și interpretate retrospectiv de Dunca. Nu lipsesc accentele caricaturale, sarcastice.

De la început se pare că n-a plăcut. Dealtfel nici n-a spus nimic, n-a murmurat decît propriul său nume, de fiecare dată cu același ton. Lucrurile s-au complicat însă la masă. Cînd cele două canaturi de lemn ale ușii înalte care dădea spre sufragerie au fost deschise și ne-am îndreptat într-acolo, Ghimuș a strigat-o pe Ștefania și i-a oferit brațul. Prea lua lucrurile ca sigure și consumate, ca și cum nimeni n-ar fi putut să-i conteste drepturile. Și mai curios este că am constatat că-i schimbase numele. Îi spunea Ștefana. Noi îi spuneam Ștefania sau Ștefi, mai ales Ștefi. El însă o solemnizase, deși practic o cunoștea doar de vreo două luni. Accentua pe primul a, spunea Ștefàna, ca o explozie, ca pe o scenă de teatru. Era ceva de cabotin, o lipsă de reținere neobișnuită pentru noi. Dar lucrul cel mai important sau neplăcut, s-a întîmplat atunci cînd ne-am așezat cu toții la masă. El a rămas în picioare și a făcut și Ștefaniei semn să se scoale, și ea s-a sculat cu obrajii roșii, cu ochii strălucitori și aproape înlăcrămați. Ghimuș, împreunîndu-și mîinile, a spus tare, privind deasupra mesei: «Să ne rugăm», și apoi a făcut semn cu mîna să ne ridicăm și noi, cu toții. A fost un moment de imensă jenă, dar influența sa a fost neașteptată. Ce puteai să spui? Oamenii aceia poate doar din obișnuință se duceau la biserică, în orice caz nu afirmau nici măcar scepticism religios moderat. Era oricum un reflex de-a avea cel puțin o indiferentă considerație față de credință. S-ar putea spune că erau politicoși cu Dumnezeu, iar unii, mai ales femeile, erau de-a dreptul credincioase. Deci, propunerea de a se ruga îi punea în încurcătură, deși Ghimuș nu era preot și nu avea căderea să facă și să desfacă reguli.[7]

---

7 Ghimuș bruschează toate regulile nescrise ale modelului autorității familiale, perturbă grosolan ritualul mesei și creează astfel o stare de tensiune. Neavînd „căderea să facă și să desfacă reguli", junele și teatralul profesor (nu știm încă nimic despre jocul lui legionar) provoacă momente de derută, prefigurînd un deznodămînt neplăcut. Intrarea sa forțată într-un mecanism străin se reflectă simbolic în plan

Însă surpriza propunerii, tocmai neobişnuitul ei, toate celelalte reticenţe, sau poate altceva din însăşi atitudinea lui Ghimuş i-a silit pe mulţi să se ridice şi să accepte. Nu aveau ceva foarte precis împotrivă, nimic din ce învăţaseră nu le dădea o soluţie. De multe ori am observat şi mai tîrziu cît de puţin pregătiţi sîntem să ne opunem numai pe considerente formale, chiar dacă regulile şi formele ascund o adevărată concepţie. Însă trecuserăm de epoca nuanţelor. Reticenţi, confuzi, nehotărîţi, ridicaţi mai drept sau mai aplecat, eram atraşi şi dominaţi de neobişnuitul nostru musafir. Ne uitam cu coada ochiului unii la alţii, dar găseam puţin confort şi îndemn.

Numai bătrînul nu se ridicase. Niciodată nu păruse mai înfipt în scaun, mai solid şi mai neinfluenţabil. Şedea, cu bustul drept, cu privirile înainte, cu ochii foarte grei, aşa părea uneori din cauza pleoapelor sale groase care-i încetineau schimbările de expresie. Mîinile îi stăteau încrucişate, odihnind greoi pe faţa de masă. Atitudinea lui liniştită şi solidă, neclintită, obişnuinţa de a-i da ascultare şi adeseori de a-l imita, ca o pregătire, un exerciţiu pentru vîrstele ulterioare, ne-a făcut pe toţi, pe toţi cei care acceptaserăm propunerea de a face această rugăciune neobişnuită, să ne simţim vinovaţi, să dorim să se termine totul mai repede. Atraşi de doi poli opuşi, nehotărîţi, încurcaţi, îşi ţineau privirile în jos, iar trupurile lor erau în poziţiile cele mai deosebite, mai ridicole şi mai nenaturale. Nici nu şedeau jos, nici în picioare, erau curbaţi, la jumătatea drumului, cu corpurile trepidînd în aşteptarea unei mişcări într-un sens sau altul. Cele cîteva minute, poate mai puţin chiar decît un singur minut, au durat nesfîrşit, şi cînd totul s-a terminat s-au aşezat repede ca şi cum ar fi vrut să facă neobservată scena ce tocmai

---

lingvistic: el „schimbă" numele Ştefaniei în Ştefana, atacînd astfel „ordinea" familiei şi — se va dovedi ulterior — declanşînd destinul tragic al fetei (care se vede „sustrasă" numelui ei obişnuit, „sustrasă" banalităţii cotidiene a existenţei).

trecuse. Însă desigur masa era ruinată, nu s-a mai putut discuta nimic, nici măcar din politețe, felurile erau schimbate rapid. Cei doi protagoniști principali nu încercau în nici un fel să limpezească atmosfera, părînd hotărîți să nu permită nimănui să uite ce se întîmplase. Bătrînul n-a spus nici un cuvînt în timpul mesei, nu s-a adresat musafirului nici mai tîrziu, era singurul care nu se grăbea și mesteca încet și calm, poate doar mai întunecat ca de obicei.[8] Apoi își umplea paharul cu vin, îl sorbea tacticos, degustîndu-l. Nu făcea nici un comentariu, însă din cînd în cînd, singurul nejenat, privea în jur, îi măsura pe toți fără să ocolească nici o privire (și toate celelalte priviri aveau tendința să fugă, să se aplece, în afară de a lui Ghimuș). Acesta a încercat să-i țină piept, și atunci ne-am dat seama că, în ciuda siguranței sale rituale de la început, a gesturilor sale măsurate, calculate să impresioneze, a independenței sale aparente sau poate chiar a fanatismului său, el era cel mai slab, pentru că atacase și încercase prin atac să explice.[9] Așa, spunea el, fac țăranii, mama lui, femeie cu frica lui Dumnezeu. Lor nu le e rușine de credința strămoșească. Ceva din felul în care povestea era încărcat cu un fel de amenințare. Bătrînul, căruia i se adresa în mod vădit, îl asculta, privindu-l în față, calm, însă nu îi răspunse. Îl cernea printre pleoapele sale grele, ca și cum ar fi vrut să-l reducă la proporțiile sale reale, strivit pe retină. Continua să mănînce și să-l observe, să se șteargă din cînd în cînd pe gură cu șervetul, apoi iar îl privea. Din cînd în cînd se întorcea neatent în altă parte, cu același calm neschimbat, ca și cum l-ar fi plictisit, apoi iar se întorcea spre el, ca și cum ar fi vrut să vadă dacă mai continuă. Călătoriile acestea ale atenției erau cele mai distrugătoare,

---

8. Tensiunea continuă să se acumuleze între cei doi „poli" ai adunării. Nemișcarea bătrînului e rău prevestitoare, ca și — în continuare — tăcerea lui obstinată, liniște de dinaintea furtunii.

9 Echilibrul se rupe, bătrînul cîștigă confruntarea „psihologică" și Ghimuș se rostogolește vertiginos în ridicol, „învins."

amestecînd disprețul cu indiferența și din cînd în cînd cu cîte o curiozitate, trecătoare, potrivită mai ales obiectelor sau, în cel mai bun caz, copiilor. Încetul cu încetul vocea lui Ghimuș, iritată și mult mai subțire decît la început, se irosea în gol și el își dădea seama, se forța să atragă atenția, își schimba atitudinea, era pentru un minut nu numai implicit amenințător, ci chiar obraznic, apoi, pentru cîteva minute adopta o altă poză, de indiferență, nu de toleranță, ci mai degrabă îndurerare pentru erorile altora de care le va părea rău lor și chiar lui, ce-i drept. Apoi iar devenea amenințător. Ceilalți îl urmăreau și sufereau vădit din cauza situației penibile, aproape ne înroșeam noi, cînd el devenea obraznic, masa părea că nu se va mai termina niciodată. I-a pus capăt Ghimuș, care, brusc, exasperat de tăcerea generală și ostilă sau încurcată, s-a sculat înainte de terminarea propriu-zisă a mesei, s-a înclinat rigid, fără să mai dea mîna cu nimeni, și a părăsit casa fără nici un cuvînt.

Noi ceilalți am rămas tăcuți și după plecarea lui, pînă ce Ștefania a izbucnit în plîns și a sărit de pe scaun vrînd să plece. Atunci a intervenit bătrînul, nu calm, domol și sigur pe el, cum fusese pînă atunci și cum era în ultima vreme, ci poate cu violența sa din tinerețe, pentru care fusese un adversar redutabil la bară și la întruniri. A izbit cu pumnul în masă și toate farfuriile au zăngănit, noi am înghețat, s-a auzit pendula mare dintr-o altă cameră, tocmai a treia, prin ușile închise, și apoi o altă pendulă, mai aproape.[10] Numai bunica mea, care își cunoștea bărbatul după o conviețuire de cincizeci de ani, cu memoria brusc zguduită, ieșindu-și din rezerva ei de umbră palidă, puțin cam ciudată și distant binevoitoare, a strigat: «Todore, ce faci... Todore!» A doua oară cînd i-a rostit numele era un țipăt de spaimă

10 Plecarea „intrusului" e marcată violent de gestul restaurator de autoritate al bătrînului Dunca, gest care joacă în planul narațiunii rolul unui fel de „gong" închizător al „scenei Ghimuș" și deschizător sumbru al actului următor, drama Ștefaniei.

prin care străbătea amintirea unei jumătăți de veac de frică ascunsă sub o înfățișare blîndă și puțin aiurită. Era poate pentru prima dată cînd bunica îmi apărea ca ființă vie, și nu ca o abstracțiune. Însă n-a contat, bineînțeles, nici n-a fost băgată în seamă, deși se ridicase cu mîinile împreunate. Bătrînul a izbit încă o dată masa cu pumnul și a strigat: «Cine ți-a dat voie să te ridici de la masă? S-a ridicat bunică-ta, m-am ridicat eu? Ce, nu mai știi cuviința?» Ștefania încremenise și încetase să mai plîngă, însă nu putea face nici un gest. Bătrînul s-a sculat el însuși, cu o neașteptată agilitate pentru corpul său masiv, și a apucat-o de umeri, apoi a împins-o pînă la locul ei și a așezat-o pe scaun. Ștefania avea o rochie ușoară, de muselină, cu mari flori galbene, și brațele îi ieșeau goale din mînecile scurte. Pe locul unde a apucat-o bătrînul apăruse o mare pată roșie. Un pahar se răsturnase și vinul roșu se scurgea pe masă, făcînd o altă pată întunecată, și un șuvoi cădea jos, cu un zgomot subțire.[11] Bătrînul s-a întors la locul lui, s-a așezat cu aceeași ușurință cu care se ridicase și a izbit din nou cu pumnul în masă, strigînd. Vocea aceasta pentru mine nu fusese decît o legendă, era de o seamă cu biblioteca, se lega de vechile fotografii, nu avusese niciodată un aspect fizic, auzibil, și deși eram și eu speriat, îmi făcea și plăcere. Va să zică, existase, există, există cu adevărat. Auzisem numai *despre* ea. Știam că odată, cînd bătrînul fusese mai tînăr «ablegat dietal», acoperise vocile a două sute de adversari în dietă, care-l huiduiau și el nu se lăsase. Deasupra țipetelor lor înmănuncheate se ridicase ca un tunet. Și o folosise și la Alba-Iulia. Dintr-o dată toate regulile abstracte pe care le observam în casă, întregul ritual monoton și bine pus la punct s-a umplut de ceva viu, concret, palpabil. Era chiar mai bine așa. Bătrînul, mai izbind încă o dată cu pumnul, a adăugat: «Să stai și

11 Atmosfera e tot mai rău prevestitoare, dovadă și cele două semne funeste, substitute ale sîngelui (pata roșie de pe brațul Ștefaniei și vinul roșu prelins din pahar).

să suferi, dac-ai îndrăznit».[12] Apoi, întorcîndu-se spre noi, ceilalți, ne-a strigat: «Și voi, dacă vreunul se va lega, în orice fel, în orice prilej, cu techergheii ăștia, am să vă omor. Cu mîna mea. Cu mîna mea am să vă omor.» Apoi a tăcut, cu fruntea aplecată, pe care se desenase, pentru prima dată de cînd trăiam eu, o uriașă dungă verticală, în unghi drept cu pliurile sale orizontale, ale gîndirii. Așa, fără să ne privească, strîngînd din ochi, ne-a spus, și strigătul înalt dinainte s-a adunat într-unul scăzut, încărcat de tensiune, pentru că nimic din forța lui nu se pierduse: «Piticilor». Lîngă mine, Andrei, unchiul meu Andrei, băiatul bătrînului, tremura de-abia simțit, cu părul lui galben, prea moale, răvășit. Ceva mai încolo, tata, care toată viața simula că se opune voinței tatălui, șopti de-abia auzit, la urechea mamei: «Jupiter Tonans s-a înfuriat». Apoi din nou, mai repede, ca un copil care face în sîc, «Jupiter Tonans s-a înfuriat». Independența lui secretă era mai jalnică decît tremurul nervos al lui Andrei. Mama îl privi cu răceală și atunci încetă, după ce mai aruncă o privire furișă bătrînului. Acesta se uită la noi măsurîndu-ne, unul după altul, cu o adîncă nemulțumire. Aceasta, aceasta era progenitura lui, urmașii lui, niște bicisnici scormonitori de hîrtii ca Andrei, un dandy ca Mihai, iar fata lui, la care ținuse cel mai mult, luase un venetic bicisnic. Aceștia erau fiii și fiicele și ginerii și nurorile și nepoții și nepoatele sale, atît de deosebiți de el. Nemulțumirea lui era năruirea unui vis, împingerea lui spre singurătate, pentru că mutația biologică întîmplată o dată sau de două ori se istovise și căzuse, șirul care se desprindea din el se reîntorcea în mediocritate, în banalitate, el și tatăl său rămîneau izolați și aproape inutili. Nu se construia nici o dinastie, nici unul dintre noi nu eram înzestrați, după el, cu forța de a avea vreodată cu adevărat dreptate.

---

12 Încă un „anunț" al destinului Ștefaniei, pe care bătrînul o împiedică să se sustragă consecințelor vizitei lui Ghimuș, obligînd-o să suporte teribila descărcare de energie acumulată în timpul confruntării (și care, la figurat vorbind, o va „electrocuta").

Atunci, poate pentru prima dată, sigur pentru prima dată conştient, am vrut să ies din rînd. Dar nu voiam să mă opun, ca el, întocmai ca el, ridicînd glasul şi lovind cu pumnul în masă. Între noi, oricum, trecuseră două generaţii, şi dacă el îşi închipuia că nu se întîmplase nimic, greşea. Nu prin masivitatea trupului, prin tăria vocii voiam să-l răpun. Doream, pentru prima dată clar, altă armă, şi mai periculoasă. Doream să-mi răsară cuvîntul, sigur şi capabil să fie rostit încet, ascuţit ca un brici de oţel, subţire şi maleabil ca o floretă, care să-l pătrundă şi să-l doboare. Spus cu mare calm, rar, jos, în tăcerea scurtă dintre două ţipete ale lui, care să-l reducă la tăcere, la furie mută şi neputincioasă. Pocnind sec ca o împuşcătură de pistol, transformînd ghioaga într-un instrument ridicol de luptă[13]. Trecuseră două generaţii şi ştiam asta, nu mai voiam să-l imit. Deşi atunci, la masă, eram în fond de acord cu el, şi Ghimuş mi se păruse şi mie ridicol, voiam să-l înfrunt pe bătrîn. Dar n-am găsit cuvîntul, acel cuvînt pe care mi l-am imaginat doar ca o formă în care urma să introduc conţinutul. Ştiam cum va suna, cum va suna vocea mea calmă, care va fi reacţia, a tuturor, înspăimîntaţi şi mai tare de îndrăzneală mea. Nu un cuvînt fals ironic, spus în taină şcolărească, ca acel Jupiter Tonans. Aveam nevoie de cuvîntul ascuţit, şi nu-l aveam. Mai tîrziu, odată, ultima dată, am reuşit oarecum să i-l spun, dar nu era subţire cum mi-l închipuisem. Atunci, la masă, am încercat doar cu un calm îngheţat, simţindu-mă stăpîn pe sine, tensionat ca un arc, să-i susţin privirea. Însă ochii lui au trecut încet peste mine, fără să mă vadă. După ce ne-a măsurat pe toţi, vocea lui a tunat la fel: «Să se aducă caveiul», şi cafeaua s-a adus, neagră, tare pentru el, ca şi cum n-ar fi

---

13 Liviu Dunca simte pentru întîia oară tentaţia „revoltei" împotriva autorităţii constrîngătoare a familiei. Dobîndind conştiinţa acestei porniri instinctive, are în acelaşi timp intuiţia superiorităţii „cuvîntului" asupra faptelor, adică a realităţii secunde (limbajul) asupra celei prime.

avut aproape optzeci de ani. După aceea, fascinaţi fiecare în felul lui, ne-am ridicat de la masă. Bătrînul s-a întins în şezlongul său de sub nuc, la fel de împietrit ca totdeauna, ca şi cum nimic nu s-ar fi întîmplat. Aceasta era puterea lui. Ştia să se întoarcă în calm, atunci cînd voia.

Poate că nimic nu s-ar fi întîmplat, Ştefania, adusă brutal la ordine, poate simţind că Ghimuş nu era nimic şi oricum înfrînt, zdrobit în întrecerea nervoasă cu bătrînul, ar fi redevenit o fată veselă şi sportivă, cu un spirit profund realist şi practic. În zilele care au urmat mesei a stat închisă la ea în cameră şi nu apărea decît la masă, comic de palidă şi tragică în mişcări. Dealtfel, chiar în acele zile, cînd în faţa tuturor se păstra rezervată şi jignită, am vizitat-o la ea în cameră şi m-a primit aproape obişnuit. Fusesem oarecum decepţionat în fond cît de uşor trecuse peste cele întîmplate. Subiectul nostru de conversaţie a fost una din urechile mele, puţin mai depărtate de cap, fapt pe care nu-l trecea niciodată cu vederea. Cînd am intrat la ea în cameră, probabil, profund plictisită de recluziunea ei demnă, m-a primit cu mîinile la cap, ca două urechi de iepure mişcîndu-se. Apoi a izbucnit în rîs. «Lasă-mă — mi-a spus — să mă uit prin urechea ta, să văd lumina mai roşie.»[14]

Însă cele două zile din august au trecut şi a venit septembrie şi Ştefania încă nu intrase total în pielea ei obişnuită cînd a intervenit altceva. Ca represalii în urma asasinării unui prim-ministru, s-au împuşcat cîte doi pînă la patru legionari în fiecare judeţ, consideraţi în grabă capi de către jandarmerie. La noi a fost împuşcat Ghimuş. Eu am aflat primul, vestea, dar n-am spus nimănui. Mă gîndeam însă să mă duc să-l văd, pentru că fuseseră lăsaţi pe stradă, să fie văzuţi de

---

14 În pofida aerului relaxat, de aparentă „decompresie" a tensiunii acumulate, deviate o clipă spre tonuri mai vesele, apare încă un semn funest în ordine simbolică (alt substitut al sîngelui): fata vede „lumina mai roşie"...

toată lumea. Ștefania, la masă, era calmă și nici nu se mai forța să se arate plînsă. Nu știa nimic. Vestea însă a fost aflată de mulți și atunci s-a întîmplat totul. Mintea solidă, precaută și cumpănită a bătrînului cedase. Mă înșelasem atunci cînd crezusem că poate să-și revină, ca odinioară, la starea dinainte. Furia îi rămăsese și, brusc, după felul al doilea, cînd așteptam fiertura, a ieșit din muțenia lui obișnuită și, aplecîndu-se peste masă, spre Ștefania, a întrebat-o nu cu vocea lui gravă, obișnuită, nici cu acea plină de furie, sau măcar calmă, ci cu una de bătrîn, de adevărat bătrîn, uscată și plină de satisfacție batjocoritoare: «Ei, Ștefi, ai auzit ce s-a întîmplat?» Ștefania, care nu era obișnuită să i se adreseze la masă, a tresărit și a pălit, și a dat din cap că nu știa. «Ei, a spus bătrînul, întorcîndu-se spre noi, cum o țineți în ignoranță; Nimeni nu i-a spus! Atunci să-ți spun eu. Acela pe care l-ai adus tu mai acum o săptămînă la masă, știi tu, gata, s-a terminat. L-or împușcat ca pre un cîine, așa cum merită. Hei, săracu Pinișoară (așa-l chema pe maiorul de jandarmi), a fost în gîndul meu, parcă eu l-am învățat. Uite unde era să te bagi». Apoi a continuat să mănînce pentru că se adusese felul al treilea[15].

Poate Ștefania n-a înțeles bine, poate a crezut că bătrînul chiar determinase alegerea. Zăpăcită de prima parte a știrii, nu prinsese exact referirea la Pinișoară. A pălit și a rămas la masă, fără să spună vreun cuvînt, mîncînd ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat. Dealtfel, toți tăceam, și din nou o atmosferă grea învăluia masa. Bunica a făcut doar un gest ce mi-a rămas în minte, al doilea într-o săptămînă care ne-o arăta vie. Încet, tacticos, și-a scos din buzunar tocul cu ochelarii de citit și i-a scos, i-a așezat pe nas și a început să-l privească pe bătrîn. Îl privea în tăcere, noi toți am observat-o

15 Într-o atmosferă incertă, care nu mai are echilibrul de altădată (bătrînul și-a pierdut puterea de a se menține suveran deasupra lucrurilor, membrii familiei tăinuiesc vinovați vestea, Ștefania se tulbură și pălește), e anunțată moartea lui Ghimuș, ultim prag înainte de deznodămîntul episodului Ștefaniei.

în afară de el. Apoi s-a ridicat de la masă, tot în tăcere, şi a ieşit. Era dreaptă şi căpătase un mers mai tineresc, mai vioi, călcînd mai puţin tăcut, ca o umbră. Am auzit sunetele rochiei sale de mătase neagră şi apoi uşa a fost închisă cu putere. De-abia atunci a observat şi bătrînul că ieşise şi şi-a întors capul fără să-şi ascundă surprinderea. Apoi a continuat să mănînce. Dar masa s-a terminat rapid şi toţi aproape am alergat în colţurile noastre, ca să ne ascundem. Casa a rămas pustie, mare şi greoaie, umplută de ceasornice şi pendule care, la o mică distanţă unele de altele, sunau orele în timbruri deosebite. Storurile erau trase şi numeroasele obiecte de aramă şi alamă luceau galbene. Nimeni nu era cu nimeni. M-am dus în camera de lîngă pod, unde erau cărţile, şi am răscolit printre ele. Nu mă interesa nimic, le aruncam una peste alta pe duşumea, cu zgomot, dar zgomotul îmi făcea plăcere. Mi-am oprit privirile mai îndelung doar asupra unui atlas mare de zoologie, cu planşe colorate: PĂSĂRI DE MARE. L-am răsfoit îndelung uitîndu-mă la ulii şi la vulturii cocoţaţi pe stînci solitare, înconjurate de ape de mare verzi-cenuşii, ca în nord. Le-am văzut siluetele în zbor, stoluri, stoluri"[16] [...]

„[...] Erau păsări de apă, păsări de mare, păsări din deltă, siluete în zbor, cu aripile în unghi desfăcut. Stoluri, stoluri. Pagini de păsări care mă fascinau, acum mai mult decît altădată, şi m-am uitat la ele timp îndelungat, în lumina scăzută de

---

16 Imagini simbolice în care putem vedea motivaţia freudiană a ulterioarei obsesii a păsărilor. Dacă ţinem cont că în ordinea lecturii întîlnisem mai întîi (în *Prolog*) halucinaţia realităţii paralele, atunci constatăm că episodul de demult, din adolescenţă, se încarcă şi el — printr-un schimb de semnificaţii datorat regiei textului — de conotaţiile simbolice dobîndite după aceea: încît răsfoirea albumului e egală cu ieşirea într-un plan paralel realităţii cotidiene, un plan al aspiraţiei, în care Ştefania nu va vedea decît o singură soluţie deziluziei căzute asupră-i. Scena răsfoirii albumului are şi alt rol: e interludiul de dinaintea deznodămîntului, căruia îi oferă un fundal de simbolică solemnitate şi pe care, amînîndu-l preţ de cîteva clipe, îl potenţează dramatic.



seară, pentru că trecuse mult timp, eram în septembrie, se înserase, și fereastra cămăruței de lîngă pod era mică și dădea pe acoperiș, lumina venea oblic. Cărțile aruncate de mine pe jos căpătaseră umbre întunecate pe pardosea, mirosea a praf, a înăbușit și nu știu de ce a lemn. Era deja seară cînd brusc, fără să știu prea bine de ce, privind doar desenul unui stol de păsări, am sărit în picioare și am fugit jos pe scările de lemn, foarte abrupte, bocănind, cu putere, boc, boc, boc, deschizînd ușa care dădea spre gang cu o izbitură, auzind-o în spate cum se închide la loc, sec, și apoi iar revine cu zgomot, dar eu intrasem în casă și am trecut prin sufrageria pustie și întunecată unde, în lumina filtrată a serii, străluceau ceasurile de aramă acoperite cu clopote de sticlă, apoi am trecut peste pielea de urs din cealaltă cameră și am deschis ușa camerei Ștefaniei.

Atîrna de-a lungul ferestrei, se prinsese de marginea drugului perdelei și rămăsese cu fața la perete. Era mai înaltă decît oricînd și mai subțire, o siluetă doar, aproape imaterială, rigidă. Linie absolut verticală, și laba piciorului se flectase puternic și vîrfurile degetelor căutau în jos. Semăna cu limba unui pendul, a pendulului abstract, matematic, încremenit, oprind limbile, orele, minutele. Totul mergea jos, înspre pămînt, și părul ei, și brațele subțiri, și umerii ei slăbuți, de fetiță. Era mai subțire decît fusese vreodată. Mi-am apucat capul între palme, cu un gest străvechi, neînvățat vreodată, și l-am clătinat la dreapta și la stînga, o tînguire, nu izbuteam să scot nici un sunet, dar le auzeam pe cele cuvenite răsunîndu-mi tare în cap. Apoi am fugit“[17].

---

17 Primul climax tragic din *Păsările*. Sinuciderea Ștefaniei se așterne asupra lumii din roman ca o emblemă. Perdeaua, linia „absolut verticală“ a trupului sinucis, șocul emoțional la vederea moartei (șoc care este manifestarea instinctului în fața evidenței „materiale“ a eșecului existențial al privitorului) — toate vor reveni în roman. Relatarea episodului Ștefaniei, fără legături epice cu cele ce vor urma în carte, pune simbolic în abis totul, „prevestind“ cursul faptelor și pecetluind destinele personajelor. *Păsările* este de pe acum romanul conse-

„[...] Reacția ciudată a bunicii, ca și cum ar fi știut, ca și cum s-ar fi așteptat de mult la asta, cînd am bătut la ea în ușă, și n-am putut să-i spun decît «Ștefi» și ea s-a îndreptat fără grabă spre camera unde se întîmplase nenorocirea și a intrat. Mă așteptam să țipe sau să rămînă încremenită, ca și mine, dar ea s-a dus și a mîngîiat-o încet pe spate, fără s-o întoarcă, ca și cum ar mai fi fost vie, apoi s-a răsucit spre mine și mi-a spus: «Să fim iertați toți, și tu, fetițo», și a zîmbit și zîmbetul ei blînd și plin de subînțelesuri m-a izbit pentru că părea să spună: «Știam eu, am spus eu, de cînd v-am spus că așa se va întîmpla»[18]. Dar atunci, dacă a știut, de ce n-a încercat să prevină? De ce n-a discutat cu Ștefania, dacă se aștepta să se întîmple ceva, un lucru atît de îngrozitor? De ce s-a mulțumit doar să-și pună ochelarii la masă și apoi să iasă înainte de a se termina mîncarea? Nici o întrebare nu avea răspuns, nu se arunca decît un fel de ciudată lumină asupra vieții ei de umbră, de politețe și de bunăvoință abstractă. Desigur, ea știa ceva, știa de mult, și absența ei nu era nici teamă, nici ascultare necondiționată, era o stranie dezangajare. De aceea nu participa la nimic. Și atunci, după ce a mîngîiat-o pe Ștefania moartă, încet și cu grijă, pe spa-

---

cințelor tragice ale inadecvării dintre planurile existenței, ale imposibilității de a trăi simultan în ordinea concretă și în cea abstractă a lucrurilor. Comentatorii care au simțit de-a lungul cărții întorsături epice surprinzătoare („schimbarea" lui Dumitru Vinea, soarta Margaretei) și le-au considerat forțate au comis o eroare, căci totul urmează firesc destinul rezumat în episodul Ștefaniei. În plan psihanalitic, eșecurile erotice ale lui Dunca se văd fără putință de abatere anunțate în filigranul acestui episod, creator al unui complex al frustrării în subconștientul puberului („eram destul de îndrăgostit de ea", spusese mai către începutul relatării).

18 Bunica „știe" lucruri neștiute, e păstrătoarea unui fel vechi și tainic de a „citi" lumea. Figura bătrînei ardelence care, mesager al unui trecut idealizat („memorandist"), urmează în tăcere legi pe cale să se piardă apăruse și în *Interval* și va reveni în *Apa*. Ar fi fost — probabil — un element important în proiectata *saga* ardelenească.



tele întors, înghețat în nemișcare, și a cerut ca toți să fim iertați, a trecut pe lîngă mine și s-a dus în camera ei, ca de obicei, în camera ei din colțul clădirii, unde prea rar intra cineva, și unde își petrecea ore întregi, toate după-amiezile și aproape toate diminețile, și noi nu știam cu ce se ocupă. Nu se ocupa cu nimic. Și zîmbetul ei, care a fost același ca pe vremea cînd ne duceam s-o felicităm de ziua ei de naștere și ea zîmbea și ne mîngîia, și-atunci din niște cutii din scrinul ei foarte vechi și demodat, pe care poate îl adusese de acasă de la ea, cu mai bine de cincizeci de ani înainte, scotea niște bomboane pe care le avea de nu știu unde, nu se vindeau în cofetării, și ni le întindea. Bunica era bună și inexistentă ca și acum, cînd a fost prima anunțată de mine, singura de fapt, pentru că ea se ridicase de la masă și pentru prima dată mi s-a părut vie și înțelegînd ceva cînd bătrînul dovedise că nu înțelege nimic, nici măcar atunci cînd avea dreptate. Eu n-am mai spus nimănui, dar nu găseam nici un loc în casă unde să stau, și așa au trecut două ceasuri pînă ce, înainte de a ne așeza la cină, s-a umplut casa de țipete, dar a fost mult mai bine pentru mine fiindcă scăpasem de deținerea unui secret, primul din cele pe care nu îndrăzneam să-l mărturisesc nimănui și așteptam ca fiecare să afle singur, sau în orice caz de la alții[19]. Atunci cînd a țipat mătușa Aurelia, mama Ștefaniei, care avea totdeauna migrene și umbla prin casă cu un fel de turban bizar care ne făcea pe toți să rîdem, pe noi copiii. Nu ieșea din casă decît rareori și atunci se pregătea ca pentru o expediție. Și părea indiferentă față de proprii ei copii. Ștefania și Nizuca și Cornel, care era foarte mic și care s-a căsătorit mai tîrziu cu Iulia, femeia care tăcea alături de mine, și, în sfîrșit, îmi pusese întrebarea. A răcnit atunci, în camera Ștefaniei, și țipătul ei a trecut prin toate ușile și a ajuns la

---

19 Moartea Ștefaniei este — într-adevăr — un „secret" al lui Liviu Dunca, pentru că încifrează traseul viitor al propriului său destin.

urechile tuturor şi atunci toţi, indiferent ce făceau, s-au oprit, toată casa s-a oprit, au încremenit la jumătatea mişcărilor indiferente pe care le făceau şi au apărut toţi atît de stranii, cu cîte o mînă ridicată în sus, sau cu degetul desfăcut, cel arătător de cel mare, care se pregătise să apuce o ţigară, sau altă mînă ce întorcea pe jumătate o pagină de carte. Atunci am înţeles cît de variate erau toate actele noastre, dacă ar fi luate unul cîte unul, cît de diverse, şi întreaga scenă semăna cu unul dintre acele ridicole tablouri vii, de la seratele de cucoane şi de domnişoare, date la prefectură, numai că acesta era tabloul viu al vieţii noastre cea de toate zilele. Numai eu nu făceam nimic, stam nemişcat cu picioarele ridicate într-un fotoliu, aşa cum am stat în ultima vreme, aşteptînd, şi ţipătul mătuşii Aurelia, care se apropia şi era mereu ascuţit la început şi apoi scădea, devenea jos, se termina în tînguire, era expresia vizibilă a secretului meu şi mă elibera, simţeam cum îmi pulsează sîngele prin muşchii amorţiţi şi cum în curînd voi fi şi în stare de mişcare[20].

Uşa, cea din urmă uşă s-a deschis şi Aurelia a intrat, nu mai semăna cu cea care fusese, învăţase în cîteva minute o mulţime de lucruri necunoscute pentru ea, era altfel. Vocea ei slabă, de femeie demonstrativ bolnăvicioasă, căpătase puterea aceea de a străbate casa şi de a ne cuprinde pe toţi în ea, era o voce vastă. Şi înfăţişarea ei era altfel, iar cînd a deschis uşa şi a apărut în prag nu m-a izbit dezordinea ei, tulpanul de pe cap căzut ca o meşă şi acoperindu-i o parte din frunte şi din obraz, ci gestul larg, cu mîinile ridicate în sus, gest teatral dar singurul potrivit. Făcuse o cale lungă această făptură plîngăreaţă din nimic, şi nu se putea adresa decît gesturilor esenţiale.

---

20 Din planul simbolic în care-l transportase „secretul" morţii Ştefaniei, Liviu „revine la viaţă", iese din „amorţire", însă — fără s-o ştie — e acum altul şi începe lungul drum al împlinirii destinului astfel „ursit".

Atunci s-au sculat toţi şi i-au ieşit în intîmpinare, întrebind-o nerod ce s-a întîmplat, apoi au fugit toţi într-acolo unde a arătat ea, şi au intrat în camera Ştefaniei, apoi s-au întors. Eu rămăsesem tot în fotoliu cu genunchii la gură şi-i priveam. Erau atît de depărtaţi şi de străini că de-abia îi mai puteam considera vii, mai degrabă semănau cu nişte mecanisme repetînd gesturi stereotipe, singurele învăţate, cele de bază. Andrei, tremurînd, spunea tuturor, fără să fie auzit: «Vă rog, vă rog, dragii mei, nu ţipaţi, nu ţipaţi, vă rog, dragii mei, vă rog, nu ţipaţi, pentru Dumnezeu, nu mai ţipaţi». Tata, undeva pe lîngă mine, spunea şi el întruna mie, mamei, cuiva: «Vă iau pe toţi şi am să plec. Trebuie să plecăm. Vă iau pe toţi desigur, şi trebuie să plecăm. Neapărat.» M-am întors spre el, aceasta a fost prima mea mişcare, şi l-am privit critic. Desigur, nu vom pleca nicăieri, el nu va îndrăzni să plece, era prea confortabil. Nimeni nu va îndrăzni să plece, vor sta toţi aici, orice s-ar întîmpla. Numai *eu voi pleca*, acum, în acea clipă eram sigur. Poate nu imediat, dar voi pleca neîndoios, eram absolut sigur[21]. Se agitau şi nu ştiau ce să facă şi se repetau, şi în acea clipă a intrat, nebăgată în seamă de nimeni, de nimeni în afară de mine, bunica. Îmbrăcată în aceeaşi rochie lungă, neagră, s-a strecurat zîmbitoare printre grupurile celorlalţi (puteau fi cam zece persoane împărţite anapoda). Atunci, pentru o clipă, privirile noastre s-au întîlnit, şi am ieşit pe de-a întregul din starea de şoc, pentru că am ghicit-o. Ochii ei mici, parcă micşoraţi de vîrstă, prin creşterea dezordonată a pleoapelor subţiri şi încreţite, verzui şi tulburi de obicei, de data asta erau strălucitori şi expresivi. Din adîncul privirii ei mai degrabă albastre se citea o imensă batjocură, aproape ură, ură cu adevărat, însă transformată în triumf deplin. Trăise să vadă şi

---

21 Textul semnalizează aici o dată în plus importanţa pe care episodul morţii Ştefaniei a avut-o pentru Liviu Dunca, modificîndu-i destinul, imprimîndu-se în el — cum vom şti la sfîrşit — ca o premoniţie, împingîndu-l deocamdată la „revolta" împotriva ordinii prestabilite.

clipa aceasta, agitaţia tuturor, dezastru propriei sale familii care nu ştia ce să facă. Zdrobiţi morfolind cuvintele sau ţipind şi plîngînd în hohote, ca Aurelia. Ea era calmă şi supravieţuise. Bunica noastră blîndă şi neînsemnată în ierarhia familiei, cea mai puţin vie dintre toţi, era aici şi ne contempla. Nebăgată în seamă, ne observa însă. Nu ne mai dădea bomboane şi nu ne mai mîngîia pe cap ca atunci cînd, mînaţi din spate de părinţi, îi uram la mulţi ani de ziua ei. Era în afară şi deasupra dezastrului şi atunci am înţeles de ce n-a spus ea nimănui, de ce a lăsat totul ca să se descopere şi ea să vină doar şi să observe. Aurelia era fiica ei, alături erau toţi fiii şi fiicele, nepoţii şi nepoatele sale, de toate vîrstele. Întii m-am speriat şi m-am înfuriat, copleşit de această nouă descoperire, eram gata să-mi plec grăbit privirile, să le întorc de la expresia aceasta de triumf într-o asemenea ocazie, în clipa cînd se întîmplase nenorocirea, şi cei ce sufereau, toţi, erau rodul pîntecelui ei, urmaşii prin care se continua. Dar apoi am înţeles şi am privit-o curios şi cu o uşoară silă, întrucît pe mine nu mă privea, nu mă privea ce-i privea pe ceilalţi, nu mă simţeam atins. Eu am să plec, am să plec cît de curînd şi căile mele vor fi altele, nu voi studia cărţile legate în piele din bibliotecă, nu voi deveni jurist, destinul meu stătea în altă parte. În altă parte, da, desigur, în afară de faptul că Ştefania murise şi eu am descoperit-o şi trupul ei nemişcat, atîrnînd uşor înspre pămînt, rămînea cu mine. Şi păsările, desigur păsările[22].

Atunci a intrat bătrînul şi a început unul din ultimele lui acte. Prezenţa sa n-a putut să impună linişte, ca altădată, şi Aurelia ţipa şi acum îşi frîngea mîinile, iar bărbatul ei, cu ochii prostiţi, încerca s-o liniştească, apoi renunţă şi-şi

---

22 Acelaşi sens, de astă-dată elementele premonitorii cumulîndu-se: moartea Ştefaniei, şocul descoperirii, „trupul ei nemişcat" şi „păsările, desigur păsările" sînt embleme şi figurări simbolice ale eşecului. Liviu e conştient că nu s-a despărţit de ele „(trupul ei nemişcat [...] rămînea cu mine"), deşi crede că destinul său „stătea în altă parte".

șterse fața cu o mare batistă cadrilată. Bătrînul a rămas în ușă, încă nu știa ce s-a întîmplat, și Aurelia a scos un țipăt și a fugit spre cealaltă cameră, unde era Ștefania, strigînd ceva despre fata ei și întrebînd, de ce, de ce. Atunci a înțeles și bătrînul ce se întîmplase și a impus tăcerea. Am plecat și eu după ei, să văd ce se întîmplă, dar deși știam că eu voi pleca, voi face altceva, mișcările mele erau nesigure, bîlbîite. Bătrînul a pus ordine. Întîi a impus tăcere cu glas înalt și sigur pe el, mai sigur ca niciodată, pentru că se juca, își juca o mare carte. I-a spus lui Andrei, care continua să roage pe toată lumea să nu țipe, că «e un prost». «Taci, măi prostule», a spus, și Andrei a tăcut. Apoi a desprins-o pe Aurelia de trupul Ștefaniei, pe care-l stringea în brațe, a împins-o cu o mișcare moale dar hotărîtă și a dat-o în seama bărbatului ei, ordonîndu-i s-o ducă la ei în cameră. Apoi a cerut să fie chemat medicul legist și procurorul. Ordinele lui erau precise, scurte, foarte lămurite și fiecare avea ceva anume de făcut. În sfîrșit, primul care s-a gîndit la asta, a întors-o pe Ștefania cu fața spre cameră. Am închis ochii, însă prea tîrziu. Nu vreau să-mi aduc aminte de chipul ei, de ochii ei deschiși, prea deschiși, poate că n-am văzut-o bine. Era ca și vie și-și bătea joc de noi. Nu vreau să-mi aduc aminte. Am mai văzut morți, atîția morți, e mai bine dacă-mi aduc aminte de ei, de cei carbonizați în carlingă, de cei împușcați, de cei morți în mizerie, cu speranță, toți cu speranță și cu surpriză întîlnindu-se cu moartea. De Ștefania nu, clipa, fracțiunea de secundă a fot mai puternică și nu mi-am amintit de ea decît o singură dată, ultima oară cînd am vorbit cu bătrînul, cu mult timp după evenimente, după ani".

După ce termină aducerea-aminte, nu se eliberă, înțelese ceva mai bine de ce venise, după atîția ani, înapoi aici, în orașul său natal.

Întîia confesiune a lui Dunca e încheiată și cei doi se întorc în oraș. Iulia, personaj episodic (nu mai revine în roman), și-a îndeplinit rolul de „oglindă" în care destinul

lui să se poată răsfrînge. Iulia o premerge — astfel — pe Margareta Vinea, după ce prima „oglindă" fusese Ștefania (vezi mai departe teoria lui Liviu despre „semnul oglinzii").

În **CAPITOLUL III**, plimbîndu-se „pe strada principală", Dunca are revelația întîlnirii cu o tînără și frumoasă femeie, necunoscută și parcă totuși cunoscută, află că e fiica doamnei Ilea, de care fusese în ascuns îndrăgostit la vremea adolescenței, și sentimentul revine cu putere. Deci o caută pe Margareta la telefon.

CAPITOLUL IV începe cu Margareta în prim plan. A ajuns acasă. Pereții sînt plini de desene cu capete de cai, într-un elan simbolic cam prea apăsat. Aflăm povestea desenelor. Apoi e clipa cînd Dunca formează numărul Margaretei.

Atunci sună telefonul și la început nici nu vru să răspundă. Pe ea n-o suna nimeni, relațiile ei erau foarte puține, numărate pe degete și n-o prea interesau. Nu aștepta nici o veste, putea fi familia ei, fratele sau tatăl. Era cineva foarte insistent și mai mult ca să scape se ridică și se duse să răspundă. La început pur și simplu nu înțelese. Cel de la capătul celălalt al firului, un bărbat, vorbea precipitat, prins de o mare emoție, se cunoștea din respirația lui gîfîită ce se transmitea în receptor. „Doamna Vinea, spunea, da, nu mă cunoașteți, nu ne-am întîlnit niciodată, așa că nu ne cunoaștem, v-am văzut doar astăzi pentru prima dată, pe stradă, și mi s-a spus cine sînteți. Am cunoscut-o pe mama dumneavoastră, acum foarte multă vreme, sînt aproape treizeci de ani, și acum m-am întors în oraș și v-am întîlnit, v-am văzut pe stradă și mi-am amintit de ea". Urmă o pauză. „Nu știu, aș vrea să vă văd, cît mai curînd, nu știu cum să facem. Fixați dumneavoastră o oră, o dată, un loc, cînd nu v-ar supăra. Eu am timp, îmi convine oricînd". Margareta se auzi spunînd, puțin spre surprinderea ei: „Dacă vreți să veniți

să mă vedeți, puteți și acum. Sînt singură, nu mă deranjați“. „Da, vin numaidecît, în zece minute“[1].

Închise telefonul după ce auzi clicul precipitat de la celălalt capăt al firului. Ridică storurile și lumina inundă camera, apoi se așeză pe un fotoliu și începu să aștepte, și pe măsură ce trecea timpul fu cuprinsă la început de un fel de înfrigurare, apoi de nerăbdare și de o adevărată stare de agitație, pe care și-o stăpîni în momentul cînd auzi soneria și se duse să deschidă ușa.

Din clipa în care intră în cameră, Liviu Dunca își dădu seama de ridicolul situației. „Oare ce-am să-i spun?“ se întreba, însă în chiar aceeași clipă se și auzi vorbind. Vorbea precipitat, ca și cum ar fi fost mereu in pericol să fie întrerupt și ceea ce avea să comunice ar fi fost de o deosebită importanță și dacă cineva l-ar împiedica ar pierde enorm. Tot timpul nu se uita în ochii femeii și la început, timp de cîteva minute, nici n-o văzu. Nu mai era fermecat de privirea ei deosebit de luminoasă, de finețea ovală a trăsăturilor ei. Era prea puțin conștient de mediu, de camera în care se afla, de chiar timbrul special al clipei. Ceea ce spunea el avea mai degrabă caracterul unui monolog dintr-un vis. Nu se auzea decît pe sine vorbind, într-o desăvîrșită singurătate. Nici măcar amintirile sale nu erau prea adevărate, sau erau adevărate într-un cu totul alt fel, pe niște secrete linii esențiale. Doamna Margareta Vinea rămase la început în picioare, apoi se așeză într-un fotoliu și îi făcu și lui semn să șadă și, deși el era ca și singur, se așeză, dar toate acestea erau niște automatisme.

---

1 Începe altă scenă-cheie a cărții: prima întîlnire dintre Liviu Dunca și Margareta, cuplul central. Începutul confruntării lor are o intensitate deosebită, datorată — pe de o parte — exaltării momentane a neobișnuitei vizite și — pe de altă parte — irupерii trecutului în prezent, pînă aproape de „suprapunerea“ imaginilor celor două femei, mama (reprezentînd trecutul) și fiica (prezentul).

„Doamnă, trecînd astăzi pe stradă v-am observat și cineva mi-a spus cine sînteți[2]. Am cunoscut-o pe mama dumneavoastră acum vreo treizeci de ani și am mai revăzut-o o dată, după război, imediat după război. Am avut de atunci timp s-o uit și am uitat-o aproape cu desăvîrșire, dar astăzi am înțeles că această uitare a mea a fost cu totul falsă. N-o uitasem și pentru mine întîlnirea aceea, nesemnificativă pe plan exterior, de care nimeni, nici chiar eu nu mi-am dat seama cu adevărat, a fost foarte importantă și de neuitat. Prin ferestrele deschise ale casei dumneavoastră, acum aproape treizeci de ani izbucnea lumina și un rîs ațîțător fără voia lui, plin de mai mult decît veselie. În casa aceea toate lucrurile se petreceau altfel, mai deschis și mai sincer, mai pline de o deosebită vitalitate. Eram adolescent și alergam pe stradă ca să aud rîsul acela extraordinar, am crezut că era o ațîțare de adolescență, dar acum îmi dau seama cît a fost de important pentru mine. Pe mama dumneavoastră de-abia am văzut-o, ea este cu puțin altceva decît atmosfera aceea de noapte, cu o casă cu ferestrele luminate, și rîsul acela și revolta mea de pe atunci pe care am avut timp s-o uit, dar undeva s-a păstrat în mine. Și apoi teribila schimbare, după cîțiva ani, cînd am revăzut-o după război, cînd ea părea cea mai înfrîntă, total alta, cu nimic păstrat din vechea veselie, o înfrîngere adîncă și de neînțeles. Am plecat și am uitat și asta, și am ciudata impresie că acum trebuie lămurite toate lucrurile acestea. De aceea am venit acum, aici. Nu știu nimic din ce s-a întîmplat, nici nu știu sigur că ceea ce s-a întîmplat are vreo importanță. Însă dacă puteți să-mi dați o explicație, cu atît mai bine. Ce se întîmplă cu unii oameni, ce întîmplare secretă, sau dimpotrivă exterioară, poate să-i înfrîngă astfel? Ce s-a întîmplat ulterior, dacă mai putea să se întîmple ceva?“

---

2 A doua confesiune a lui Dunca, de astă-dată precipitată, intrată în zona mai fierbinte a interogațiilor general-existențiale.

Margareta Vinea a fost la început șocată de modul în care vorbea domnul acesta între două vîrste pe care nu-l văzuse niciodată înainte, venit pe neașteptate în casa ei, gata s-o tulbure cu o istorie pe care n-o înțelegea. Primise s-o viziteze din motive pe care nu le înțelegea prea bine și acum era uimită. Totul era nelalocul lui, omul din fața ei, agitat, nu părea într-o stare chiar normală. Deși nu tremura și vocea sa era doar repezită, se distingea un tremur interior, o stare aproape paroxistică de agitație, care într-un fel i s-a transmis și ei[3]. La început l-a observat și a înregistrat părul încărunțit la timple, fruntea înaltă și bombată, un aer de distincție în contrast cu agitația și comportamentul lui ciudat. Trăsăturile lui înguste păreau că încearcă în zadar să rețină în chingile unei obișnuite și superioare detașări o emoție covirșitoare. Însă pînă la urmă ea însăși alunecă în starea lui de spirit și-l întrebă:

— Nu înțeleg prea bine, despre ce înfrîngere vorbiți?

— Nu, cred că nu m-am exprimat bine, nu era vorba chiar de o înfrîngere, ci de un fel de prăbușire. După șase ani mama dumneavoastră era de nerecunoscut. Era numai carcasa a ceea ce fusese înainte. Nu era numai tristețe, era și altceva. Am să vă povestesc.

— Cînd ați văzut-o ultima oară?

— În 1946, da, cred că la începutul lui martie 1946. Atunci am văzut-o ultima oară. Am să vă spun cum, în ce circumstanțe.

Apoi îi povesti pe scurt vizita aceea și nu accentuă pe mirosul de piele al mantăii sale de aviator[4] și nici pe sunetul puternic și energic al cizmelor lui pe trotuarul umed de topirea zăpezilor, nici pe mirosul bărbătesc de tutun care-i persista în nări și acum, cînd povestea. Însă bărbăția lui îndrăzneață de atunci, amintită după atîția ani, îi făcu aproape

---

3 Scena atinge rînd pe rînd temele centrale ale romanului: „schimbarea", înfrîngerea, șocul psihologic, agitația interioară.
4 Liviu Dunca făcuse războiul ca ofițer de aviație.

rău, pentru că în povestire accentul cădea nu pe ea ci pe înfățișarea doamnei Ilea, pe mîinile ei care atîrnau inerte în poală ca niște păsări rănite, pe întreaga ei înfățișare rănită, stoarsă de prăbușire, pe ochii ei inexplicabil stinși. „Ce a putut să determine această schimbare, vă întreb, strigă el, fără să-și dea seama de tonul strident al vocii sale. Ce s-a putut întîmpla, dacă s-a întîmplat cu adevărat ceva?“ Și apoi iar povestea de lătratul cîinelui Indus, cîine lapon uriaș, cu blana mare, maron-deschis, și de intrarea doamnei Ilea în camera[5]. Își dădea seama că asta îl preocupa cu adevărat, mai mult decît amintirea acelui rîs asociat cu revolta lui de adolescență. Frazele lui stăteau toate sub un semn de uimită întrebare. Ce s-a putut întîmpla, ce poate să modifice secretul ritm de viață al cuiva, într-un timp relativ atît de scurt?

Deși fascinată de ceea ce auzea, Margareta Vinea nu-l asculta decît pe jumătate. În minte îi izbucnise amintirea ei, singura ei amintire adevărată, ultima dată cînd o văzuse și o ținuse minte și acea amintire îi populase întreaga ei adolescență. Prima zi de primăvară adevărată, cu ieșirea gîzelor din amorțire și cu soarele ascuțit, străpungînd învelișul lucrurilor. Lumina aceea care se strîngea toată în jurul ei, a mamei pe care o vedea atunci pentru ultima oară, pentru prima și ultima oară, pentru că numai acea amintire i s-a păstrat, rupînd cu gesturi bruște perdelele albe de la ferestre ca să intre și mai multă lumină, urcîndu-se și trăgîndu-le de pe draperii, și una a căzut pe ea și s-a înfășurat în jurul trupului ei și atunci s-a luptat și s-a eliberat și a sfîșiat perdeaua care s-a rupt cu un sunet ascuțit, sunetul de pînză ruptă cu brutalitate care este totdeauna plăcut. Ea mirîndu-se de izbucnirea mamei din mijlocul pînzei într-o ade-

---

5 Mama Margaretei fusese soția unui medic chirurg. Repetarea numelui și a profesiunii din *Vestibul* impune ideea de reluare, de reformulare pe ansamblul operei a unor date existențiale, morale și filozofice inițiale, adică ipostazierea continuă a unui proces unic, investigarea variantelor unui invariant al conștiinței, posibilă probă a omogenității creației lui Ivasiuc.

vărată strălucire. Casa era inundată de lumină și din mijlocul pînzei care o înfășurase, pînză subțire și fină, diafană, a ieșit ea, cu ochii într-adevăr strălucitori și cu fața roșie și dinții albi, mici și ascuțiți, dezvelindu-se și ei printre buzele cărnoase[6]. Și zgomotul ușilor trîntindu-se și mama trecînd dintr-o cameră în alta, urmată de bufniturile care rămîneau suspendate în aer. Și apoi a deschis geamurile și firele de praf au rămas suspendate în raze piezișe, care se izbeau și ele de mobilă, și ea o urma pe femeia aceea despre care știa că este mama, trecînd din cameră în cameră și eliberînd totul ca să intre primăvara izbucnită. Și apoi cînd ea s-a oprit în mijlocul celei mai mari camere, cu fața întoarsă spre geam, în întreaga ei strălucire, invadată de soare, și a stat așa, nemișcată; minute în șir, și rochia ei verde-deschis, cu guler de dantelă, îi învăluia plăcut corpul și îi da o strălucire în plus pentru că era un verde foarte deschis, foarte plăcut și biruitor. Iar mama privea drept înainte, stînd nemișcată și nefăcînd nimic, iar acest moment, ultimul, pentru că restul s-a uitat, a fost cel ce nu se poate șterge vreodată. Cu ajutorul lui și-a petrecut adolescența, și putea să mintă spunînd că mama ei este undeva foarte departe, că trăiește undeva, într-o cu totul altă viață, și acest secret mincinos îl spunea fetițelor cu care se împrietenea ca să le poată spune asta ca un secret. Într-un colț al casei, atunci cînd le invita

---

6 Imaginea doamnei Ilea îi unește pe Liviu și pe Margareta: reamintindu-i-o, el o împinge pe aceasta din urmă în trecut, către „singura ei amintire adevărată", simetrică — de fapt — cu episodul Ștefaniei, în aceeași ordine simbolică. Trupul înfășurat în (iarăși:) „perdea", apoi „izbucnirea" mamei „din mijlocul pînzei într-o adevărată strălucire", parcă înconjurată de o aură transcendentă, parcă trecută (prin „sfîșierea" pînzei) dincolo de granița vieții de aici, ajunsă într-o lume a luminozității orbitoare — sînt date înscrise în „codul genetic" al Margaretei, cufundate în subconștientul ei de adolescentă și imprimate acolo în propriu-i destin. Doamna Ilea (aflăm deîndată) purtase o rochie „verde-deschis". În ultima scenă a romanului, Margareta va fi și ea învăluită de reflexe „verzui"...

la ea și le spunea: „mama are o mulțime de cai și de ciini și merge des la vinătoare, în galop, ca să ucidă animale sălbatice, vulpi", mințea cu nerușinare și acesta era secretul ei și uneori se gîndea la asta înainte de a adormi dar cu mult mai plăcut era să povestească asta cuiva, celei mai bune prietene a ei dintr-o perioadă sau alta, pentru că le schimba. Pentru că toate aflau pînă la urmă adevărul, în orașul ăsta mic, de la părinții lor, care știau că doamna Ilea nu era nicăieri, ci plecase pur și simplu și mai apoi se prăpădise. Însă pînă aflau, sub semnul celei mai desăvîrșite taine, prietenele ei știau de aventurile mamei Margaretei, care ducea o cu totul altă viață, în aer liber, călărind, alergînd după fiare sălbatice, cu părul în vînt, galopînd. Și fetițele ascultau fascinate, iar aceste povestiri nu erau cu totul niște minciuni, pentru că se legau de acea ultimă amintire care se păstrase și era adevărată, în ultima zi cînd a stat acasă. Din această amintire sau mai exact din două imagini suprapuse, mama ieșind din mijlocul pînzelor subțiri ale perdelei sfîșiate și apoi stînd dreaptă cu fața la soare, înaintea ferestrei din camera cea mai mare a casei, iradiau toate poveștile ei despre vînători și alergări, și o viață cu totul deosebită care se întîmplă într-o altă lume unde era ea, iar faptele pe care le știa adevărate păleau și nu însemnau cine știe ce.[7] Chiar și realitatea din jur nu mai era chiar așa de sigură, pentru că oricînd se putea întîmpla ceva care s-o schimbe, nu era închisă ci plutea într-un fel de incertitudine. Linia dintre adevăr și minciună a fost foarte subțire, toată adolescența ei, pe cînd avea 15 sau 16 ani. În jur era un adevăr îngust și mic care plutea într-un fel de minciună, după spusa altora, mare și fără margini, formată din toate povestirile ei posibile,

---

7 Pentru fetița ei, doamna Ilea trăise „undeva foarte departe", „într-o cu totul altă viață", „într-o altă lume", deci *în alt plan*. Traversăm o porțiune a romanului în care se îndesesc *paralelismele* și disjuncțiile de planuri: Margareta ca dublu al mamei ei, încercările lui Liviu de a reveni din trecut în prezent, utopiile Margaretei etc.

cu rădăcină în acea amintire nemaipomenită care sigur fusese adevărată, cu mult mai adevărată. Era o secretă comunicare între acea amintire ce se afla chiar în centrul lumii știute și toate istoriile ei care o depășeau cu mult, nu erau foarte precise și se combinau în jurul ei după o regulă a lor care îi scăpa.

Bărbatul necunoscut din fața ei se întreba mereu, îl auzea, cum de este posibilă o asemenea schimbare fundamentală, o asemenea înfrîngere fără de margini care să schimbe viața unui om. Și spusele lui îi aminteau acea străveche imagine din copilărie, singura despre mama ei, și o și înspăimîntau.

> Scena continuă cu cîteva pagini de dialog între cei doi. Aflăm că mama Margaretei murise undeva în București, în 1947, după ce, „bolnavă de indiferență"[8] și fără alt motiv, plecase de acasă.

Se opri iarăși în fața Margaretei (mai parcursese camera o dată) și o privi cu toată seriozitatea, intens, ca și cum ar fi vrut s-o convingă că ar fi căutat-o pe doamna Ilea. Atunci o observă din nou și cu un gest mașinal trase un scaun din apropiere în fața fotoliului unde stătea ea și se așeză, fără să poată să-și desprindă ochii de pe fața ei. Margareta, puțin emoționată, încurcată de privirea aceasta intensă, neobișnuită, scrutînd-o, încercînd să o pătrundă pînă în adîncuri, ca și cum în aceste adîncuri ar fi posibil să ajungi prin fixitatea privirii, poate ca să se apere izbucni în rîs, un rîs puternic, în cascade, care umplu încăperea, părînd că are o putere asupra zidurilor și a obiectelor din cameră, că le modifică și le despoaie, și ele își descoperă un fel de firav schelet. Era un rîs de o mare veselie, care pornea parcă de la sine și nu avea legătură cu nimic din jur, nu era din cauza lui, a privirii lui intense.[9]

---

8 *Păsările*, *ed. cit.*, p. 80.

9 Scena întreagă se desfășoară după un grafic șerpuitor, cu momente de avînt sau de ezitare, unele firești, altele apăsătoare, multe

Pentru că rîsul acesta care arăta veselie ascundea în sine mari pericole, cele mai mari pericole, și numai din asemenea exuberanță putea ieși toată transformarea văzută la cealaltă. Ieșea din toate cadrele cuminți prin care viața este posibilă la orice nivel, avea ceva nu atît de vesel cît neîmblînzit, dincolo de regulile mai severe sau mai laxe cărora trebuie să te supui. Era o sfidare în felul său și acum, răspunzînd privirilor lui, femeia din fața lui îl sfida, poate fără să-și dea seama. În ochi îi strălucea aceeași bucurie intensă și fără motiv, doar discuția lor fusese departe de a fi veselă, ci dimpotrivă, subliniase niște pericole și se vorbise de o nenorocire, aceeași față fină, cu trăsături prelungi și fruntea înaltă, nasul subțire și cu linie precisă, părea desenat (rasa înseamnă tocmai un fel de evitare a indeciziei în trăsături, apropierea liniilor feței de geometrie și necesitate), dinții subțiri, și ei regulați, dulcea linie a bărbiei și înaltul contur al gîtului ieșind din rochie, brațele lungi și mîinile înguste, cu degete fine terminate cu unghii bine formate, ca niște ciocuri de pasăre rară din alte climate. Corpul părea adormit în zveltețea lui, numai ochii rîdeau explodînd exuberant în rîsul acela nervos în bucuria căruia se ascundea o înaltă sensibilitate.

O întrebă, cu un aer preocupat, serios și intens, de ce rîde, și îi spuse că a înveselit-o privirea lui atentă și scrutătoare cum nu-și mai aducea aminte să fi fost privită vreodată. „Te uiți la mine ca și cum ai vrea să descoperi un secret."

— Da, vreau să descopăr un secret și l-am descoperit, cred, e lucrul pentru care am venit aici, în această vizită neobișnuită pe care și dumneata ai acceptat-o. Te-am des-

---

ieșite parcă din halucinațiile Margaretei — totul contribuind la constituirea fluidului intens care începe să-i lege pe cei doi într-o frumoasă și neverosimilă și imposibilă poveste de dragoste. Rîsul Margaretei („care umplu încăperea") îl repetă pe acela din trecut, al doamnei Ilea.

coperit şi am să-ţi spun cum eşti, parcă aş vedea lumea prin ochii dumitale.

Margareta încetă să rîdă, dar pentru un timp continuă să-l privească cu nedisimulată ironie, cu o veselie păstrată în licărirea ochilor. Apoi după un timp veselia încetă şi fu înlocuită cu atenţie şi apoi cu o deosebită gravitate. El înregistră aproape în trecere această lentă evoluţie coborîtoare, continuînd s-o privească intens.

— Ţi-am spus că ştiu cum eşti.[10] Veselia aceasta e numai o aparenţă şi nu cred că rîzi pentru că te amuză felul în care mă uit sau m-am uitat la dumneata. Nici într-un caz nu asta, rîsul dumitale are alte pricini şi de-abia acum îl înţeleg. Nu uita că l-am mai auzit o dată, aproape cu treizeci de ani înainte, pe cînd eram tînăr şi naiv.[11] Ascunzi în dumneata o mulţime de secrete şi atunci cînd eşti cu prietenii şi cunoştinţele dumitale există totdeauna o limită pe care ei n-o bănuiesc şi dumneata n-o treci niciodată. De fapt această rezervă, ascunzişul acesta, te face să nu ai propriu-zis prieteni. În toiul unei petreceri, atunci cînd dansezi, poate, şi ceilalţi se simt foarte bine, cu o parte din dumneata eşti absentă şi în această mare capacitate secretă de absenţă e marea dumitale putere. Gîndurile dumitale sînt în straturi şi ultimul strat nu-l ştie nimeni, e secretul, uneori bucuria şi alteori liniştea dumitale, de cele mai multe ori neliniştea tainică ce te stăpîneşte în cele mai perfecte momente de singurătate. Şi atunci cînd eşti cu alţii, măcar în parte reuşeşti să fii singură, deşi uneori acesta e un motiv de teamă adevărată. Eşti adeseori veselă pentru că în fond eşti măcar tristă dacă nu mai mult, şi acesta e o chestiune care te priveşte numai pe dumneata. Din această stare poţi observa

---

10 Începe monologul în care Liviu Dunca, aproape ca într-un involuntar examen parapsihologic, revelă mari adevăruri secrete despre fiinţa Margaretei, punînd-o faţă în faţă cu ea însăşi, într-o teribilă confruntare cu sine.

11 Liviu sesizează că „rîsul" Margaretei îl repetă pe al mamei ei şi îi face o „lectură" surprinzătoare, declanşată de brusca „înţelegere".

multe și cei din jur îți par antrenați într-un joc copilăresc și puțin absurd. Dacă n-ar fi așa, dacă n-ai avea această zonă, multe lucruri nu ți s-ar părea atît de comice și lipsite de sens. Este de mult știut că trebuie să fii puțin trist, cu adevărat trist și fără motiv, ca să poți percepe comedia. Este o banalitate, ce trebuie însă să-ți fie amintită, că tristețea cea mai autentică este a clovnilor. Numai că dumneata nu înveselești pe nimeni, ci numai pe dumneata, și de aceea nu poți participa la nimic, nu te poți integra în nimic, trăiești într-un fel de oglindă, unde imaginile sînt supuse jocului dinafară. Ești mereu neterminată, nedefinită și nehotărîtă. Dumneata nu te cunoști și nu te cunoaște nimeni, dar absolut nimeni, și nici nu ești chiar așa de ușor de cunoscut. Poate nu ești deloc, din cauza acelei rezerve mereu prezente, care este fondul dumitale adevărat și care nu este nimic, nimic special decît un fel de gol și absență. Nici măcar nu trebuie să-l ascunzi pentru că este gata ascuns. Adeseori ai vrea să evadezi din această lume, însă nu găsești alta și nici nu ți-o poți închipui. Din rezerva de care îți vorbeam, îți vin, uneori ca niște semne, doar un del de idei năstrușnice, un fel de impulsuri ciudate pe care nu le înțelegi, știi doar că te reprezintă și trebuie să mergi un timp pe drumul lor. Marea dumitale vioiciune vine însă dintr-o boală a ființei, dintr-o ruptură sub semnul căreia trăiești, semnul oglinzii. Aș îndrăzni să-ți spun că facem parte din aceeași familie, numai că dumneata ești mai adînc în ea, eu sînt un frate pe jumătate, sînt fratele dumitale vitreg. Nedeslușite doruri ne cutremură, numai că la dumneata sînt mai pure, pentru că pînă și de ele ești detașată, deși îți sînt cele mai apropiate și numai ale dumitale. Dar atunci cînd sînt clare și te pot împinge la faptă, devin și ele detașate și puțin străine, totdeauna cam comice. Te cunosc cred foarte bine, și vitalitatea, falsa dumitale vitalitate exprimată prin vioiciune, nu mă poate înșela încă o dată. Deși e adevărat, tocmai de aceea trăiești puțin mai adevărat, întrucît ești liberă, cu adevărat liberă, adică mai închisă în dumneata. Deși poate odată ți se va întîmpla un mare eveni-

ment, o întîmplare ciudată și pe deplin lămuritoare, așa cum se poate întîmpla numai unor ființe ca dumneata, destul de rare și într-un fel fiecare din ele unice în genul lor. Da, cred că acesta este cuvîntul, dumneata stai sub semnul oglinzii și al unei adîncimi pe care numai dumneata o știi.[12]

Liviu Dunca era mirat de propria sa voce și de lucruri negîndite vreodată înainte pe care le spunea acestei femei practic necunoscute. Nu știuse niciodată de semnul oglinzii sub care în parte trăia și el, însă uitîndu-se doar intens și cu gravitate la ea, înțelesese un lucru pe care îl știa în parte, doar foarte în parte. Înțelegerea acestui lucru ce o depășea și pe ea, a faptului că undeva în adîncuri există la fiecare un fel de rezervă, o absență și un gol, ce este la unii mult mai accentuată, pînă la copleșire, îi dădu o calmă bucurie. Pentru prima dată de cînd venise aici, de cînd își modificase planurile de vacanță ca să vină în orașul în care s-a născut și a copilărit, se simțea cu adevărat mulțumit și bine cum nu se mai simțise de mult. Era o altă stare decît aceea de a urmări absent pe o plajă, seara, o siluetă subțire de femeie. Deși undeva

12 Se poate glosa mult asupra „semnului oglinzii" sub care e așezată Margareta și nu numai ea. *Oglinda* e un simbol al autoscopiei, al freneziei confesive, narcisiace în fond, din *Păsările* și din toate romanele lui Ivasiuc — dar nu e numai atît. Monologul lui Dunca funcționează și el ca o „oglindă" în care Margareta se descoperă pe sine, după cum Liviu se privește în „oglinda" prezentă și simultan retrovizoare constituită de Margareta: povestindu-i drumul destinului său, el încearcă să se înțeleagă mai bine pe sine. Apropiind personajele dar și izolîndu-le în confruntări interioare, *oglinda* face în roman un joc înșelător: dă iluzia comunicării cu celălalt și provoacă drama risipirii acelei iluzii. Așezarea romanului *sub semnul oglinzii* poate fi și un mod de a atrage atenția asupra raportului dintre copie și model. Margareta e imaginea „în oglindă" a mamei ei (Liviu îi spune mai tîrziu, în Capitolul VIII: „Mi s-a părut mie atunci așa, te vedeam distantă și detașată, ca o imagine reflectată. Poate nu ești așa." — *ed. cit.*, p. 211). Sau poate Margareta stă „sub semnul oglinzii" pentru că va repeta / reflecta destinul Ștefaniei. Vom înțelege — atunci — la sfîrșit că sensul simbolic al monologului lui Liviu e luminarea focarului reprezentat de episodul Ștefaniei, care pune în abis întreg romanul.

doamna aceasta din faţă nu era foarte depărtată de ce-şi închipuia el că trebuie să fie monotona doamnă în verde de care fugise.[13] Numai că acum o putea accepta cu gravă seninătate. Era bucuros şi-şi urmărea cu plăcere, ca în ocaziile de vinovată nesinceritate, deşi acum era pe de-a întregul sincer, timbrul puţin solemn al vocii şi desfăşurarea lipsită de gravitatea a ideilor sale. De aceea mai continuă puţin, foarte puţin, uitîndu-se tot timpul la ea şi observîndu-i schimbările de expresie.

— Întreaga dumitale înfăţişare, nu numai rîsul şi vioiciunea ochilor şi speciala lor strălucire, luminozitatea lor specială arată acest lucru. Fineţea pielii prin care se vede desenul albăstrui al venelor, subţirimea trăsăturilor, desenul (nu culoarea) ochilor, prelung, şi el puţin obosit (poate din cauza unor generaţii de sensibilitate) şi întreaga atitudine puţin aplecată a trunchiului acum cînd mă asculţi cu atenţie, toate dovedesc acelaşi lucru. Frumuseţea dumitale, care nu este de proporţie exterioară, ci de adîncă potrivire interioară, nu este explozivă şi evidentă, prea evidentă, şi se descoperă treptat, aşa cum te descoperi dumneata, pentru că ai nevoie de timp şi de oarecare răbdare şi intuiţie şi atenţie şi măcar unele calităţi comune cu ale dumitale ca s-o pricepi şi să te pătrunzi de ea. Frumuseţea şi feminitatea dumitale se văd parcă din interior, singura poziţie din care măcar în parte te dezvălui.[14] Acesta e cuvîntul, dumneata te *dezvălui*, pentru că ai numeroase şi înşelătoare învelişuri şi un greu de priceput mijloc. Dinafară şi pentru ochii grăbiţi rămîi necunoscută şi nedefinită. În asta este şi un bine şi un rău. Toate converg pentru că în dumneata nimic nu este aruncat cu lopata, la întîmplare, şi contradicţia care există, cea dintre vioiciune şi veselie şi mişcarea rapidă, şi adevărata dumitale natură este nu de suprafaţă, ci de adîncime. De aceea, pentru cine

13 Racord cu *Prologul*, accentuînd ideea ipostazierilor feminine.
14 Portret văzut „din interior": datele fizionomice trimit la structura profundă a personalităţii.

te înțelege, fie și puțin și pentru prima dată, tocmai pentru că te descoperă și e vorba de un efort îndeajuns de plătit, vine un moment de mare plăcere și satisfacție, o satisfacție de tip special. E plăcerea pe care o simt eu, o plăcere însă nu lipsită de îngrijorarea pentru că întregul echilibru subtil la un moment dat se poate sparge, și dumneata, chiar acum, în aceste zile, erai într-un fel aproape de o criză și eu m-am înșelat atunci cînd te-am văzut și te-am urmărit astăzi pe stradă, văzînd numai vioiciunea.

Aici Liviu Dunca se opri pentru că transformarea înfățișării Margaretei era foarte mare. Parcursese lent, dar sigur un mare drum din primul moment al povestirii lui pînă în această clipă. Și nu trecuseră decît vreo zece minute, maximum un sfert de oră. Nu era o schimbare bruscă și întîmplătoare de stare de spirit, nu s-a produs nici un fel de salt, ci s-a parcurs un drum care lasă urme de neșters. Deși rămăsese la fel de nemișcată, fața nu-i mai era atît de palidă, ci se înroșise nu complet, ci în mari pete neregulatce, iar ochii aveau un alt tip de strălucire, de o neînchipuită excitație, intensitate, privindu-l la fel de fix, mai mult poate cum o privise și el pe ea. Agitația o încremenea și devenise tensiune. Se vedea că îi este aproape imposibil să spună un cuvînt.[15]

El însuși se miră de această gravă transformare și fără să-și dea seama tocmai pentru că era impresionat și pentru că simțea din nou nu numai plăcere, dar și semnele unui pericol, făcu un gest de care își dădu seama doar pe măsură ce-l făcea. Se ridică în picioare, se aplecă în fața ei ca într-un fel de reverență și-i sărută mîna. O simți în palma sa deose-

---

15 Primul tip de reacție a Margaretei, tacit, șocul emoțional fiind exprimat prin mesajul „semiotic" al chipului ei: fără să spună încă nimic, culoarea feței, ochii traduc într-un „limbaj" sui-generis „transformarea" tinerei femei sub tensiunea confruntării cu imaginea ființei sale profunde, „portretizate" prin cuvintele rostite ca-n transă de Liviu.

bit de caldă, fierbinte, ca și cum ea ar fi avut febră. Nu mai știu ce să spună, și, aplecîndu-se din nou într-un fel de reverență, fu gata să plece.

De-abia atunci izbucni și ea de pe scaun, un gest cu adevărat brusc, în care se descărcă o parte din tensiunea în care-l ascultase și începu să vorbească foarte repede.[16]

— Stai puțin. Te rog să mai stai puțin. Nici măcar nu știu cum te cheamă, te-am primit dintr-un impuls, mi-ai vorbit la telefon despre mama și istoria ei m-a fascinat totdeuna. Dar nu știu cine ești, ce ești, ce vrei cu adevărat și de ce ai venit. Nu pot înțelege nimic din toată întîmplarea aceasta neașteptată și bizară și mi se pare că nici măcar nu este adevărată. Parcă e un vis, dar așa cum mi s-a mai întîmplat și altădată, așa cum probabil bănui de vreme ce mă cunoști atît de bine, am impresia că această minciună în care trăim, pentru că nu poate fi chiar adevărul, asemenea lucruri nu se întîmplă în realitate, sînt mai adevărate decît realitatea însăși.[17] E un fel de imaginație de a mea din copilărie, din adolescență cînd mi-o închipuiam pe mama trăind într-o lume extraordinară, nu lumea morților, o lume de dincolo, pentru că nu mă gîndeam nici-o clipă că este moartă, nu cred asta decît acum, în ultima vreme, cînd nu mă mai simt bine. Pentru mine ea era vie, cu adevărat vie, trăind într-un fel de strălucire, în adevărată strălucire, undeva foarte departe. Dar nu despre asta e vorba, trebuie să te explici neapărat, nu știu de unde vii și ceea ce spui, poate pentru că probabil este adevărat, mă sperie. De unde știi dumneata toate lucrurile acestea? Încă o dată, spune cine ești. Mi-e puțin frică, deși arăți ca un om obișnuit, ca un domn între două vîrste, de patruzeci și ceva de ani, numai

---

16 Al doilea tip de reacție: explozia verbală, febrilă, oricum incapabilă să „spună" tot ce e de spus.

17 Încă o frază despre corporalitatea abstracțiunilor, mai concrete decît realitatea concretă (arborescența sintactică învăluind un enunț emblematic: „Parcă e un vis, dar [...] am impresia că [...] asemenea lucruri [...] sînt mai adevărate decît realitatea însăși").

că ce spui este mai deosebit, cu totul deosebit și așa n-am vorbit nici eu cu mine însămi. Te rog, te rog, spune-mi cine ești!

Se ridicase în picioare și gesticula, fața i se acoperise de alte pete roșii, aprinse, cărora li se schimba întinderea și forma, era cuprinsă de data aceasta de o adevărată agitație, își împreunase miinile și se părea că îi este cu adevărat frică. Ca nu cumva el să plece. [...]

„Doamne-Dumnezeule, se gîndi ea, nu mi s-a mai întîmplat așa ceva, deși parcă numai asta am așteptat. În timp ce vorbea se petrecea ceva foarte straniu, dincolo chiar de cuvintele lui ciudate. Ceva cu totul și cu totul deosebit.[18] Mi se părea că visez într-un fel, deși nu era nici asta. Că mi s-a întîmplat odată exact această scenă, că am mai trăit-o dar nu așa cum îți amintești de un lucru sau de un om că l-ai văzut undeva, într-un alt timp însă, ci îmi aminteam exact de această situație, de exact aceeași poziție a noastră, absolut identică și auzeam chiar aceste cuvinte, fără ca vreo intonație să se fi schimbat. Era foarte ciudat, se acopereau exact două stări de spirit."

— Spune-mi mai multe despre dumneata. Înțelege-mă, primesc un telefon, vine un om în casă, pe care nu l-am văzut niciodată în viața mea, care afirmă că a cunoscut-o în treacăt pe mama acum nu știu cîte decenii, și începe să-mi spună întîi lucruri ciudate despre ea și apoi despre mine și aceste lucruri nu sînt neadevărate. Dintr-o dată vine și îmi modifică ziua și probabil zilele următoare, și-mi dă un sentiment ciudat de stare trăită, dar asta nu este destul. Mă face să mă simt extrem de, nu știu cum să-ți spun, lămurită, existentă, nu știu. Apoi îmi sărută mîna, după ce mă amenință cu pericolele pe care le știu și e gata să plece, ca și cum

18 Margareta continuă să conștientizeze etapele șocului emoțional provocat de cuvintele lui Liviu Dunca, înaintînd astfel *în paralel* cu el, în sensul febrilei autoscopii, al proiecției într-o ordine abstractă, simbolică.

nimic nu s-ar fi întîmplat. Îmi ești dator cu o explicație. [...]

Au hotărît să se întîlnească chiar a doua zi, la ora prînzului, pe drumul lat și mărginit de pomi, care ducea spre rîu, un fel de promenadă a adolescenților.

Margareta a stat nemișcată, ascultîndu-i pașii care se îndepărtau, și apoi, înainte de a se retrage în poziția ei favorită, pe divan, cu picioarele strînse sub ea, se uită prelung în oglindă și zîmbi.[19][...]

CAPITOLUL V se ocupă în primul rînd de Dumitru Vinea, soțul Margaretei, pe care-l cunoaștem în ipostaza sa veche, țintuit în planul realității cotidiene a uzinei. Are „probleme" (o ședință ineficient regizată, un secretar de partid nou, Domide, ostil lui) și se ocupă de ele cu plăcerea de a-și exercita „puterea" de director general al combinatului. Îi cunoaștem pe Victorița și pe Mateescu, directoarea adjunctă și inginerul-șef, principalii colaboratori ai lui Vinea. O secvență a capitolului face portretul Victoriței, și ca structură dominatoare, altă secvență e un flash-back spre tinerețea studențească a lui Vinea și Mateescu, foști colegi. Vinea rememorează și sosirea sa în oraș, perioada cînd fusese fascinat de Margareta și reușise s-o ia de soție, apoi eșecul familial, provocat de *paralelismul* lumilor în care trăiește fiecare („Casa nu era a lui, el doar locuia aici" etc.[1] Spre finalul capitolului se produce în uzină un accident grav, care înlesnește declanșarea crizei morale a lui Vinea, de fapt o extindere a eșecului familial asupra situației sale în „familia" mare a combinatului. Nonșalanța puterii începe să lase locul nesiguranței, concentrate simbolic în culpabilitatea difuză pe care o simte la vederea unuia dintre accidentați (Iosif Dandu).

---

19 Scena se încheie cu privirea Margaretei în oglindă, ca o „concluzie" a confruntării cu sine provocate de Liviu și ca o întărire a ideii că ea se află „sub semnul oglinzii".

1 *Păsările*, *ed. cit.*, p. 100.

CAPITOLUL VI completează tabloul vechii existențe a lui Vinea cu detaliile relației lui (în afara uzinei) cu Victorița. Scenă la ea acasă, încheiată cu o nouă manifestare a rupturii produse în viața lui Vinea. Bărbatul identifică privirea obsedantă a lui Dandu cu ochii Margaretei. Pleacă. În urmă, Victorița face — jignită pentru totdeauna — planuri de răzbunare.

La începutul **CAPITOLULUI VII** o vedem pe Margareta după ce Dunca își încheiase strania vizită, apoi reapare Vinea. Tulburat de sentimentul unei „vini" profunde, el pornește să afle care e soarta muncitorilor accidentați.

Vinea nu-și dădea seama, ca înainte, că el e acela care merge, că el se îndreaptă undeva. Înainte vreme conștiința de sine nu-l părăsea nici o singură clipă, chiar dacă era concentrat în rezolvarea unor importante probleme care cerea o confundare cu obiectul gîndit. Cîteva din reflexele sale cele mai puternice îl părăsiseră și nici măcar nu-și dădea seama de asta.[1]

Un șoc l-a reprezentat doar întîlnirea cu primul om, portarul spitalului, om îmbătrînit în mici funcții de autoritate care-l făcuseră cîrcotaș și cicălitor și-i dăduseră un exagerat sentiment al misiei, ce se vădea într-o anumită brutalitate. Vinea încercase să pătrundă în curtea spitalului, dar cerberul cu șapcă îi taie calea.

---

1 Scena de la spital ni-l înfățișează pe Vinea ros de îndoieli, coborît din starea lui de voluptate a deținerii de putere. Critica a comentat îndelung acest proces de transformare psihologică, socotit cînd foarte interesant, chiar pe primul loc în roman, cînd insuficient motivat și — ca atare — necredibil sută la sută. În realitate, comportamentul lui Vinea e perfect coerent, însă dictat din alt plan decît cel psihologic. Ca și în cazurile celorlalți doi protagoniști, evoluția lui Vinea e „prescrisă", decisă în trecut și, mai devreme ori mai tîrziu, implacabilă; căci la temelia autorității sale de bărbat cu mentalitate de „stăpîn" s-a aflat de la începutul carierei lui în oraș eșecul numit mai înainte: căsătoria cu Margareta, în lumea căreia n-a avut nici o clipă acces. Iar atunci cînd își va cîștiga dreptul de a accede la ea, va fi prea tîrziu.

„Hei, tovarăşu, încotro, tovarăşu" şi, cu o mişcare abilă, îl împinse puţin şi apoi, rapid, trase zăvorul la uşa de metal, rămînînd despărţit de Vinea prin grilaj. Victorios, portarul deveni puţin ironic. „Intri aşa, ca la dumneata acasă. Apoi acum e oră de vizită, măi frate, nu te gîndeşti şi dumneata?" şi arătă cu un gest larg şi foarte explicativ cerul spre asfinţit.

Incidentul îl repuse pe Vinea în pielea lui. Îşi îndreptă statura cu o mişcare mîndră şi vorbi cu tonul său obişnuit, excluzînd replica: „Deschide uşa cînd îţi spun". Însă portarul era chiar fericit de incidentul ce-i permitea să-şi arate autoritatea, să nu lase, să nu permită, să fie rugat şi el să rămînă inflexibil. I-ar fi părut chiar rău ca Vinea să renunţe şi, în plus, omul acesta prea mîndru şi prea bine îmbrăcat îi era chiar antipatic. Dar acum va trebui să ţină seama de el. Se stabilise un raport uman, portarul era autoritatea, Vinea cel ce nu o respecta şi prin aceasta nu respecta regula, legea, norma, era un om în afară, un neştiutor în cel mai bun caz, dacă nu un răzvrătit.

„Ce vorbeşti, tovarăşe? se miră portarul dînd din cap. Păi, cum, crezi că aici intri cînd vrei şi cînd nu vrei? Aici — şi ridică un deget în sus — aici e o instituţie, sînt bolnavi. Păi (şi el nu numai apăra legea, dar o şi răspîndea, îi demonta mecanismele în faţa rebelului, operaţie umilitoare şi deci nu lipsită de satisfacţii), păi, dacă *toţi* ar face ca dumneata unde am ajunge, spune? La aiureală, la debandadă. Ce, crezi că eu sînt pus aici degeaba?"

Însă Vinea nu era obişnuit să judece prin prisma lui *toţi* ai portarului. Îl privi lung cu nespusă mirare, apoi începu să zgîlţie clanţa. „Deschide şi lasă teoriile îţi spun, ce-ai înnebunit?!"

Portarul era dispus la o nesfîrşită operaţie pedagogică, la ironie şi nestrămutată inflexibilitate şi se pregătea să continue dialogul prin gratiile porţii. Însă Vinea începu să urle: „Marş şi cheamă-l pe director, şi nu te mai uita la mine cu mutra asta tîmpită. Hei, mai eşti aici?"

„Pă tovarăşul director?" se mira portarul.

Vinea nu mai avea însă nici un fel de răbdare, nu voia să convingă pe nimeni. Zgilţia poarta cu furie strigînd: „Ce, nu mă recunoşti? Portarul îl privi şi un instinct sigur, cultivat vreme de o viaţă în raport cu toate ierarhiile, îl covîrşi. Vinea era falnic în furia lui, cum nu poate fi oricine. Modul cum îl repezea trăda o veche şi bine stabilită obişnuinţă. Legea pe care o apăra portarul nu era decît o fărîmiţă fără însemnătate dintr-un vast şir de legi şi reguli ce părea că le reprezintă nervosul şi măreţul vizitator neregulamentar. Dealtfel unul dintre rosturile ierarhiei era să nege autorităţile inferioare, să facă regulile şi legile lor insignifiante. Eşti mare pentru că nu ţi se aplică un şir din ce în ce mai lung de legiuiri valabile pentru eşaloanele inferioare. Portarul, intimidat, de-abia reuşi să îngaime: „Dar unde vreţi să vă duceţi?" şi imediat ce Vinea întrebă unde sînt accidentaţii de la uzină, deschise uşa în grabă şi-i indică pavilionul de chirurgie.

Vinea intră deci în spital cu pasul său obişnuit, nisipul scîrţîia sub picioare, aerul era discolat de statura lui triumfătoare, înaintarea sa era sonoră şi demnă de el şi de importanţa lui.[2]

Întoarcerea la obişnuinţele sale nu se manifesta numai prin mers şi atitudine, ci se întovărăşea de multe alte deprinderi. În primul rînd îi revenise cheful de viaţă.[..]

„Lăsaţi, băieţi, că vă faceţi voi curînd bine, şi apoi la treabă", proclamă Vinea încrezător şi se lăsă pătruns de răspunsurile încurajării sale. Mecanisme obscure se declanşaseră, boala era apărată de trib, de obiceiurile normale ale vieţii de toate zilele. Intrarea directorului general era o mică festivitate a salonului pentru toţi cei prezenţi. Elanurile şi încrederea se transmiteau, treceau de la unul la

---

2 Devenit „un altul", zdruncinat interior, Vinea păstrează încă reflexele autorităţii sale sociale, făcînd legătura între două planuri. Scena de la spital îl înfăţişează în punctul de cumpănă între trecutul puterii şi viitorul îndoielii.

altul, aproape toate durerile și mai ales spaimele, care sînt mult mai importante, fuseseră suspendate.[3]

Pe coridor se auziră pași grăbiți, se deschise ușa și intrară doi medici, unul mai în vîrstă, mai grav și mai solemn, cu o tichie de modă veche, colorată, altul tînăr, subțire, cu ochelari subțiri, cu trăsături concentrate, poate de individ scrupulos, poate de ambițios. Vinea dădu mîna cu ei, strîngîndu-le-o cu putere, bărbătește, încurajat și încurajator. Se stabilise o atmosferă virilă de încredere și forță, în care medicina era bine întocmită ca să vindece oamenii, neputințele ei erau mult diminuate, scepticismul nu avea loc. Vinea domina încăperea, era centrul ei de gravitate, ochii bolnavilor erau toți îndreptați spre el, plini de speranță, toate privirile acelea întîlnite ca razele într-un focar de lentilă îi măreau statura, îl făceau obiectiv mai mare și mai important. Vinea era dintre aceia care puteau să suporte o asemenea situație și era făcut pentru ea. Corpul lui apărea greoi și puternic sub veșmintele subțiri de vară, însă nu gras, ca și cum puterea i-ar fi întreținut fibra musculară în tensiune. Fața era dominată de bărbia masivă înalbăstrită de o barbă puternică și sîrmoasă, crescută în timpul zilei, ca și de arcadele puternice ce-i înfundau ochii. Își ținea mîinile la spate, ca și cum le-ar fi ferit de contacte impure. Cei doi medici se țineau tăcuți în spatele lui, subliniind mai mult decît înainte de a veni importanța lui, chiar față de ei, cei mai importanți în aceste locuri.[4][...]

Starea lui plăcută fu despicată brusc de amintirea dupăamiezii și a plecării precipitate de la Victorița. Brusc, începu

---

3 În mijlocul oamenilor săi, Vinea își păstrează încă autoritatea, controlînd „planurile și încrederea", menținînd prin însăși prezența sa la spital buna funcționare a „familiei" uzinei. Modelul arhetipal al autorității continuă să funcționeze.

4 Puterea de dominație, corpul „greoi și puternic", bărbia „masivă", arcadele „puternice" compun un nou portret al lui Vinea (altul apăruse la începutul Capitolului V).

să caute febril fața omului de pe targă, a rănitului, a adevăratului rănit grav, pentru care venise aici.[5] Nu-și aduse aminte nici de fața lui, nici de ochii lui bizar de liniștiți, ci doar de un sentiment al lor, asociat de data asta cu o puternică senzație de remușcare, de directă vinovăție, pentru că l-a uitat, a venit aici și s-a pus în postura aceasta ridicolă de inspector. Din nou era conștient de sine, dar altfel, nu ca în clipele dinainte. Nu mai era o conștiință intimă, legată de fiecare gest făcut de el, de fiecare mișcare, topit în toate senzațiile care-l compuneau. Se vedea abstract, stînd aici, în mijlocul salonului, schimbînd ocheade cu fata aceasta tînără și provocatoare. Nu-și putu aminti nici numele rănitului, totul rămînea doar la nivel de sentimente obscure. Nu știa de cine să întrebe, pentru că omul nu era aici, era convins că l-ar putea recunoaște dintr-o mie.

Se adresă bătrînului doctor:

—Nu-i așa, nu sînt toți aici.

— Nu, răspunse acesta, cu o curioasă iritare în glas. Mai sînt doi și în alt salon alături.

Vinea nu mai avu răbdare să salute măcar, să mai facă o singură urare de însănătoșire, un gest convențional. Acești răniți nu-l mai interesau. Nu pe ei venise să-i vadă, deși erau într-un fel tot victime ale lui, dacă și-ar fi recunoscut conștient o vină. Ieși precipitat și întrebă doar pe medic unde era celălalt salon și apoi, condus, intră grăbit, cu totul altfel decît intrase în primul salon. Căută fața bolnavului, n-o găsi, îi păru că recunoaște o figură din uzină, însă se înșela. Percepu în schimb calitatea specială a acestor încăperi, fu izbit de mirosul subtil de sînge, de sudoare și urină, mult mai puternice, de medicamente și de curățenie accentuată, prea grijulie în mijlocul prezenței prea biologice a oameni-

5 După perioada de exercitare a vechii sale autorități, Vinea recade în starea de îndoială, de „vinovăție", în continuă agravare.

lor.[6] Aici și acum se constitui impresia generală de spital, mai puternică decît vreodată, de mizerie umană și de precaritate a sa, în mijlocul zăpăcelii și al agitației sale manifeste, lumea se constitui mult mai unitar, ca o prezență străină, cu precizii de coșmar. Ochii întunecați de febră, o strălucire întunecată, a unui bolnav, se detașară cu putere, ca și cum n-ar fi fost priviți de la distanță, ci s-ar fi izbit de el, l-ar fi atins cu putere și ar fi fost percepuți cu vîrfurile sensibilizate ale degetelor. Simțea și căldura umană, umedă, ce-l învăluia, nota detalii ale așezării nefirești, chircite, ale cîtorva oameni în paturi, cei mai grav bolnavi, pe care îi simțea fără să se gîndească la ei, cu simțul de observație al unui medic. Amănuntele erau disproporționate, fără nume și contur precis, salonul și bolnavii de aici, ca și umbra măruntă a bătrînului doctor, se constituiau din amănunte pregnante ce se unificau, făcînd salturi peste legăturile obișnuite, fiecare cu nume prea bine știute. Era o imagine precisă, dar necunoscută, nu pentru că nu mai văzuse vreodată o cameră de spital, dar nu văzuse nimic, niciodată, chiar așa. Lumea era de coșmar, pentru că era precisă, fiind nenumită. Iar omul pe care-l căuta, omul acela, al cărui nume nu și-l putea aminti în nici un fel, nu era aici, precis nu era aici, pentru că putința lui de recunoaștere afectivă era extrem de mare.

— Nu sînt toți aici, spuse el doctorului.

— Aici și dincolo, răspunse acesta posomorît. Apoi adăugă: În afară de cel care a decedat la o oră de la venirea în spital. Șoc traumatic.

— Iosif Dandu, își aminti brusc, cu voce înaltă și puțin speriată.

— Da. Exact. Iosif Dandu. Șoc traumatic și întinse leziuni interne. Doriți să-l vedeți? Se află depus la morgă.

---

6 Pentru ochii „noului", Vinea, cel pentru care nu mai există doar privirea rapidă și suverană, ordinea și curățenia spitalului își dezvăluie fața cealaltă, a „mizeriei biologice", notate de prozator cu minuție naturalistă.

Dumitru Vinea îl privi pe doctor cu un aer aiurit, ca și cum n-ar fi înțeles ce spune. Apoi, parcă trezit, dădu din cap că nu vrea să-l vadă și ieși încet din salon. O dată ajuns pe coridor, se sprijini de una din ferestrele deschise și simți răcoarea serii lovindu-l în spate.[7] Medicul stătea în fața lui, fără să spună nimic, cu un aer încurcat și parcă vinovat.[...]

— Aș putea să-i aflu adresa? mai întrebă el. Medicul iar vorbi cu sora, aceasta dispăru, i se spuse că a plecat s-o afle, în cancelarie, unde erau niște foi de observație. Vinea dădu din cap și așteptă sora să se întoarcă. Se stabilise o ciudată reacție, pentru că ea nu-i spusese nimic direct, ca și cum ar fi trebuit să-l menajeze, și i-o comunică tot medicul care i-o arătă lui. Vinea ceru să-i fie scrisă pe o foaie de hîrtie, dar nu se vedea prea bine și fu invitat în birou. [...]

Penița scîrții și Vinea fu cuprins de o ciudată amintire din copilărie.[8] Gura lui era plină de cerneală, limba era groasă din cauza aceasta, totul avea un gust neplăcut, acrișor. El stătea într-o bancă tăiată de bricege, o bancă verde, și era o zi extrem de întunecată, cu nori joși. Deși era zi, au trebuit să aprindă lumina electrică. Din cauza aceasta ziua era și mai tristă, mucedă în posomoreala ei. Era o amintire fără nici un eveniment, nimic nu se mișca în jur, ca într-o fotografie, numai invizibili, din punctul unde se afla el, nori joși, se tîrau într-o destrămare continuă, nor pe

---

7 Răcoarea serii „lovindu-l în spate" este — într-un fel — „condamnarea" definitivă a lui Vinea, căci moartea lui Iosif Dandu, ai cărui ochi i-i amintiseră pe ai Margaretei, „parafează" eșecul existenței sale.

8 Scîrțîitul peniței pe hîrtie, declanșator al amintirilor, are funcția „madlenei" din Proust! (Procedeul se bazează pe un asociaționism caracteristic romanului pe care Nicolae Manolescu l-a numit — în *Arca lui Noe* — „ionic". Prototipul rămîne retrospecția celebră din *À la recherche du temps perdu*, unde Proust declanșează amintirea pornind de la gustul unei „madeleine", evocator de stări și întîmplări trecute (v. *În căutarea timpului pierdut*, vol. I, *În partea dinspre Swann*, traducere de Vladimir Streinu, Editura pentru literatura universală, 1968, p. 93, 95, 96).

fundal de nor ce se pulveriza în ceață. Amintirea îi producea o plăcere tristă în care se adîncea, străin de scîrțîitul peniței medicului, de vibrația albă a halatului sorei. Deși plana un fel de amenințare, el era unul dintre elevii din bănci, aproape că nu știa precis care. În orice caz era unul dintre cei mai mici, undeva în băncile din față. „Am crescut brusc, la o anumită vîrstă, își aminti el precis. N-am fost un copil dintre cei înalți, bine dezvoltați, am devenit așa mai tîrziu. Mult mai tîrziu." Imaginea se păstra perfect nemișcată, în afara translației încete și pulverizante a nevăzuților nori subțiri ce coborau din cerul înnorat. Erau separați și pe un cu totul alt plan al amintirii.

Doctorul îi întinse foaia albă de hîrtie și Vinea o luă și făcu o plecăciune de mulțumire, ca și cum ar fi primit din importante mîini brevetul unei decorații, un gest străin naturii sale, aproape timid, și șopti: „Mulțumesc. Mulțumesc mult de tot." Medicul se sculă de la masă și-i întinse mîna, pe care el i-o strînse cu moliciune și îi simți pielea uscată de vîrstă și roasă de acizi, pergamentoasă de îndelungatele și meticuloasele spălări dinaintea operațiilor. Salută și ieși, și în spatele lui, indiferent, auzi o mișcare ca și cum toți și-ar fi schimbat pozițiile brusc, toți deodată, ușurați, ar fi răsuflat de plecarea lui, însă nu ca unii dintre subalternii săi, nu din cauza temerii, a încordării ce o impune prezența șefului. Era un alt fel de ușurare, ca atunci cînd ieși dintr-un moment penibil. Pe el nu-l interesa nimic, deși, ca niciodată, observa toate aceste lucruri, aproape cu un fel de detașare. Portarul îi deschise poarta cu cheia care scrîșni din broasca prea veche și-i spuse: „să trăiți", dar cu o anumită familiaritate.[9]

CAPITOLUL VII se încheie cu scurta vizită făcută de Vinea modestei familii a defunctului Dandu și cu

9 Scena de la spital se rotunjește printr-o a doua întîlnire (acum scurtă) cu portarul, închizînd între intrarea și ieșirea lui Vinea „decizia" definitivă a transformării sale interioare.

fraza decisivă pentru schimbarea celui dintîi: „adormi imediat, într-un somn greoi și fără vise, făcut parcă să despartă faze ale unei existențe“[10].

CAPITOLUL VIII revine la cuplul Dunca-Margareta. Revelația „semnului oglinzii“ avusese și pentru ei doi sensul unei „rupturi“, al trecerii într-o etapă nouă, în *alt plan*. Mai ales pentru Margareta: „ea rupsese toate punțile [...] și intrase într-o altă fază a existenței sale, cu alte legi și alte reguli, ca o lume nouă“[1]; iar Liviu capătă, deodată cu ea, înțelegerea dragostei cu totul speciale care-i leagă și se izolează în spațiul supra-real al sentimentului, „incapabil să se gîndească la altceva“[2]. Cei doi părăsesc orașul și pleacă înspre munții din jur, merg fără țintă, ca într-o călătorie ireală, trag la o familie dintr-un sat de munte. E un prolog pentru lunga lui confesiune despre cele ce i se întîmplaseră cîndva.

CAPITOLUL IX cuprinde prima parte a rememorării lui Dunca. Înainte de a începe să-i vorbească Margaretei, el simte „copleșitoarea larmă a imaginilor ce năvăleau la suprafață“[1].

Mai întîi Cherestețiu, pe vremea cînd îi era șef, la început, cu fața slabă, suptă, cu două dungi adînci în carnea obrazului, șanțuri ce-i puneau în evidență nasul puternic, cartilaginos, așa cum îl cunoscuse în vara aceea, în baraca devenită birou improvizat, stînd la masă cu pumnii parcă înfipți în fața lui. Avea o cămașă albastră-deschis, descheiată la piept și prin deschizătură i se vedea părul negru și aspru, viril[2].

10 *Păsările*, *ed. cit.*, p. 200.
1, 2 *Păsările*, *ed. cit.*, p. 201, p. 211.
1 *Păsările*, *ed. cit.*, p. 229.
2 La fel ca și „primul“ Vinea, Domide și Sebișan, Cherestețiu reprezintă un tip de personaj mult frecventat de Ivasiuc și — în general — de proza românească din ultimele decenii: bărbatul „puternic“, dominator, cu vocație de șef, emanînd forță și autoritate. Tip de personaj care exprimă bine problematica unei anumite direcții a romanului postbelic și — totodată — o întreagă concepție (a anilor '70, să

Avea o extraordinară capacitate de muncă, stătea ore în șir ascultîndu-i pe toți, apoi alerga pe tot grupul de șantiere pînă seara tîrziu, inspecta schimburile de noapte, se întorcea și citea rapoarte, părea că nu se odihnește niciodată. Și avea o extraordinară, o și mai extraordinară stăpînire de sine, un simț al organizării și al comandei ce părea înnăscut, era un șef adevărat, de necontestat, ascultat cu atenție în numai cîteva săptămîni de către ingineri cu veche experiență de conducere, știind carte și tehnică, specialiști străluciți. El, ca mai tînăr, îl acceptase de la început, îl urmărise și se trezise cu el ca model, fără să-și dea seama, simți cum se restabilește o veche autoritate, ca autoritatea bătrînului, a bunicului său, pe care odată îl acceptase înainte de a-i pune în discuție vreo hotărîre. După anii aceia agitați în care încercase să integreze totul într-un sistem, într-un nou sistem, părea că își găsise într-adevăr un loc, într-o ordine dată, o ordine nouă și foarte dinamică, în care se simțea bine. Și deci și liniștea. Trebuiau să facă acea uriașă lucrare, de ale cărei rosturi nu se îndoia și nu se întreba mereu, și această uriașă lucrare era în același timp și un simbol al lucrurilor ce deveniseră posibile datorită încordării și înmănuncherii tuturor energiilor. Niciodată, se recunoștea în general, nu s-ar fi putut strînge atîtea resurse pentru lucrări de asemenea proporții, și nu era singura lucrare mare, deși aceasta era cea mai mare. Și tocmai de aceea lui Liviu Dunca, tînăr și entuziast, îi plăcea să alerge în goană, într-un jeep, alături de Cherestețiu, trăind tensiunea marilor lucruri și a marilor eforturi. Existau o mie de defecțiuni, utilajele nu erau dintre cele mai bune, un anumit haos al începutului era simțit și vizibil, chiar foarte vizibil, unelte aruncate și

---

zicem) asupra literaturii. Alte exemple: la Ivasiuc — Ion Marina din *Cunoaștere de noapte*, Piticu și Grigorescu din *Apa*, Don Athanasios din *Racul*, la Breban — Chilian din *Francisca*, la Bălăiță — Dumitru Adam din *Ucenicul neascultător*, la Mircea Ciobanu — Gheorghe Palada din *Istorii* ș.a.m.d.

părăsite, muncă prestată inutil, însă așa erau începuturile și începutul are farmecul lui.

Și mai era plăcut și pentru că existau atîtea noi posibilități, el însuși promovase rapid, poate și din cauza prieteniei cu Cheresteșiu, a relației lor speciale, dar și a nevoii de oameni capabili să muncească așa cum muncea el, ore în șir, fără răgaz, ziua și noaptea, fără să precupețească nici un efort. Și apoi să cadă într-un somn greu, ca un buștean, somn fără vise din care te trezești puțin tulbure și buhăit, chiar dacă nu sînt decît cîteva ore, dar îți revii repede, prins de iureșul zilei, și numai rareori îți dai seama că ești obosit. Era plăcută această activitate și apoi seara relația sa cu șeful său se modifica puțin, după ce toată ziua au lucrat și s-au sfătuit împreună și a ascultat dispozițiile lui, pe care le executa chiar înainte de a le judeca riguros.[3] Nu era un timp de prea mare rigoare și de spirit critic, de solidă judecată la rece, nimeni, din nici o tabără, așa își închipuia el cel puțin, nu judeca la rece. Însă seara se inversau raporturile și discuția lor, în biroul încălzit toată ziua de căldura soarelui nemilos, îmbibată în lucruri și păstrată stătut și noaptea, se ridica deasupra treburilor zilnice. Liviu Dunca din elev în conducere devenea profesor de materii abstracte și povestea acestui fost muncitor, ce trăia ca o patimă o mare transformare pentru el, din revoltat de profesie în organizator și

3 Marele șantier repetă modelul arhetipal al autorității, cu Cheresteșiu pe post de șef absolut. Romanul intră în zona lui „obsedantistă“, care a prilejuit discuții pasionate, mergînd de la elogiu la negarea tenace. Nu e inutil să repet că acest sector al prozei lui Ivasiuc nu trebuie citit în cheie pur-realistă: autorul nostru n-a scris roman propriu-zis „obsedantist“, adică de strictă reconstituire a unei epoci și dezbatere a „greșelilor“ ei, ci a folosit tema pentru a specula idei mai generale, aceleași ca de-a lungul întregii sale creații (în legătură cu care s-a folosit formula „o proză a traseelor constante“ — Mioara Apolzan, *Casa ficțiunii*, Editura Dacia, 1979, p. 154). „Realitatea istorică“ nu l-a interesat sub unghi documentar, ci ca desfășurare de scheme sociale abstracte, care să poată fi studiate ca structuri metaistorice.

şef adevărat de colectivitate de oameni, despre formarea pămîntului şi despre ce înseamnă un horst şi cum se formează faliile şi se surprindea cum învie istoria pămîntului inert, aşa cum cu ani în urmă era înviată de tatăl său, şi el geolog, pentru care epocile geologice erau pline de adevărate evenimente, dramatice, cu încleştări de uriaşe forţe ce se dezlănţuiau, dar din cauza mărimii lor desfăşurarea nu se făcea rapid, ca în timpul uman, ci pretindea un timp destul de larg ca să le încapă, un timp uriaş, pe măsura lor. Liviu Dunca se dovedea un excelent pedagog, muta obiecte pe masă care erau munţi şi rupturi de văi, ilustra totul concret şi punea o patimă mare în a explica aceste lucruri, simţindu-se într-un fel solidar cu ele. Iar Cheresteşiu, directorul unui mare grup de şantiere, activist de partid profesionist, autoritate el însuşi într-o ciudată transformare care-l mira în măsura în care îşi dădea seama de ea, se dovedea un foarte sîrguincios elev. Fără să-şi dea seama, datorită acestei iniţieri de aproape fiecare seară, raporturile dintre ei se complicau, şi Liviu Dunca lua locul avut altădată de tatăl său în timpul lungilor lor peregrinări din adolescenţă, ca apoi dimineaţa să se schimbe iar. Adeseori, după aceste lecţii improvizate care-i făceau atita plăcere, plecau împreună, seara tîrziu sau noaptea, gonind în jeepul condus de Cheresteşiu, făcînd inspecţii sau uitîndu-se pur şi simplu la lumina electrică ce inunda pe lungi fîşii cîmpia pietroasă, ascultind ritmurile metalice ale nopţii. Opreau maşina şi se scoborau şi stăteau tăcuţi unul lîngă celălalt şi era ceasul zilei în care aveau percepţia globală a marelui, a efortului, dincolo de ceea ce aveau ei concret de rezolvat şi de făcut, dincolo de amănunte şi de funcţionarea şantierului, căpătau într-un fel o perspectivă estetică, pentru că lucrurile în mare îşi pierdeau contururile exacte şi se înălţau şi-i cuprindeau într-un fel. Cel puţin el simţea un fel de fior şi-l bănuia şi la bărbatul de lîngă el, mereu tăcut în asemenea ocazii. Era o stare specială pentru că adeseori le treceau prin minte

asociații necesare și Cheresteșiu i se destăinuia uneori și-și amintea de lucruri aparent fără nici o legătură. [...]

Acum, stînd întins lîngă Margareta, îl văzu pe Cheresteșiu de atunci în cămașa lui albastră, deschisă la gît, părul său aspru și viril ivindu-se prin deschizătura cămășii, fața sa aspră care-i plăcuse foarte mult și-i dădea un fel de hotărîre și încredere, și în sfîrșit își aminti clar de cealaltă înfățișare a lui, cum l-a văzut mai tîrziu, și nu-l condamnă desigur, însă amintirea aceasta era prea puternică și în contrast cu liniștea și falsa pace din jur, și de aceea se hotărî s-o povestească, să și-o rînduiască în vorbe, cu maximum de claritate, deși înțelese dintr-o dată că de acum înainte povestea lui de dragoste va lua o nouă întorsătură, cea adevărată, ivindu-și toate determinările. Cuvintele-i țîșniră și se auzi vorbind, și vocea lui avu un asemenea ton încît Margareta se sculă și-l privi grav, ca de la o mare distanță, și într-o pauză a amintirii își spuse: așa cum privește, stă într-adevăr sub semnul oglinzii.[4]

— Viața mea a fost plină de evenimente și am să-ți spun acum cel mai important dintre ele, care într-un fel e vinovat că ne-am întîlnit.[5]

Viețile noastre în acea vreme erau destul de obișnuite. Munceam pe șantierul acela de trei ani, îmi formasem obiceiuri și reflexe, mă plimbam prin sectoarele care îmi fuseseră date în grijă cu pași pierduți, ca atunci cînd te întorci acasă pe drumuri știute și te trezești din gîndurile tale cu cheia în broască și ești surprins de ajungerea ta aici, trecuse faza de entuziasm de la început, se instalase un fel de sen-

---

4 Revine emblema Margaretei. Împreună cu mulți comentatori, I. Vitner a considerat — și au avut cu toții dreptate — că *semnul oglinzii* („metaforă, transformată în dat conceptual") „depășește textul, fiind — de fapt — o situare fundamentală pentru fapturile imaginate de romancier" (*Alexandru Ivasiuc — Înfruntarea contrariilor*, Editura Albatros, 1980, p. 78; v. și p. 79, 87).

5 Începe marea confesiune a lui Liviu Dunca, derulată pe cîteva zeci de pagini, condensînd în ea o istorie și o filozofie.

timent de datorie. Vedeam și lipsurile și greutățile, insuficiențele de organizare și de utilaj, însă toate acestea nu mă împingeau să judec cu adevărat situația și rosturile depline ale întregii lucrări. Scăderea entuziasmului se vedea din creșterea importanței vieții mele individuale, din preocupările ce se concentrau în timpul meu liber. Mă întîlneam în fiecare seară cu un grup de prieteni, ascultam muzică la un pick-up rablagit, eram ușor îndrăgostit de o tînără nostimă și plină de surprize cînd mă așteptam mai puțin la ele, care uneori mă chinuia din cochetărie, tot moderat, pentru că nu eram cuprins de pasiune. Ca toate lucrurile obișnuite și comune, relațiile noastre îmi dădeau impresia de ceva întîmplător, eram împreună cu toții pentru că locuiam și lucram în acel loc, cînd ne vom despărți totul se va transforma în amintire ușor nostalgică, nostalgie ce vine doar din simpla trecere a timpului. Cum să-ți spun, relațiile noastre, m-am gîndit mai tîrziu, semănau cu o frînghie de atîrnat rufe, udă în ploaie. În ultima vreme începuseră să se întîmple lucruri ușor deosebite, apăruseră niște figuri noi prin birouri, se schimbaseră șoferii unora dintre cadrele de conducere, și șoferii aceștia arătau puțin deosebit, erau tăcuți, închiși și-te priveau cu ochi scrutători. Dar pe un mare șantier asemenea lucruri se mai întîmplă, mereu apar fețe noi, și de importanța și ținuta specială a acelor fețe nu mi-am dat seama decît mai tîrziu, cu mult mai tîrziu. Chiar la biroul unde lucram eu venise cineva nou, o secretară, cu o înfățișare care m-a izbit, avea niște ochi extrem de clari și de lucitori, pe care nu-i puteai uita ușor, din cauza privirii ascuțite și dure, trădînd o totală neîncredere, un fel de a te fixa ca și cum ți-ar fi citit mereu ceva pe față, privire ce m-a tulburat cu adevărat, de aceea, după o zi sau două, înainte de a pleca de la birou, m-am oprit lîngă masa unde lucra concentrată și conștiincioasă, și am întrebat-o: „Spune-mi, te rog, unde ai lucrat înainte, de unde ai venit la noi?“ Femeia și-a ridicat ochii de pe hîrtii (ciudat, se uita peste niște dosare de plan ce nu o interesau, ținînd seama de munca ei), a ridicat din

sprîncene, apoi am avut senzația precisă că-și stăpînește trăsăturile, le strînge energic ca să arate neschimbate și impasibile și, cu un ton puțin ascuțit în glas, care nu mi-a scăpat, a spus repede: „De la București, am lucrat într-un minister, tot ca secretară". Era ceva grăbit în glasul ei, ca și cum ar fi spus o lecție învățată pe de rost, nu avea nuanța aceea calmă și caldă a oricărei mărturisiri despre noi înșine. Am ridicat din umeri și am plecat și n-am mai dat nici un fel de atenție secretarei și întîmplării, nici fețelor noi, nici șoferilor acestora ciudați, nici unei anumite agitații ascunse, cu prea mare aparență de calm.[6]

Fusesem certat cîteva zile, dintr-un fleac, cu năbădăioasa și capricioasa mea prietenă și ne-am împăcat pur și simplu reîntîlnindu-ne la cantină și izbucnind în rîs, și am hotărît că vrem să facem o escapadă la București. Am obținut fără nici o greutate niște delegații și am plecat împreună pentru trei zile. Delegația mi-a fost făcută de secretara cea nouă și mai ciudată, care mi-a înmînat-o spunîndu-mi, cu un zîmbet: „Drum bun și spor la treabă, în ceea ce aveți de făcut la București". Deși nu era treaba ei să știe, poate pentru că aveam oroare de micile minciuni, i-am răspuns: „N-am nici un fel de treabă urgentă, am chef să plec puțin la București". Femeia a zîmbit din nou și, cu o undă de ironie, cam neobișnuită pentru poziția ei subalternă, mi-a spus „A, nici un fel de treabă, doar așa, în plimbare? Atunci să vă urez *plimbare* plăcută." I-am mulțumit și am plecat, gîndindu-mă că mă interesează ciudata noastră nouă secretară cu ochii reci și ficși, foarte clari și luminoși. [...]

---

6 Ceva se schimbă în viața șantierului, cuprins de „agitația ascunsă" adusă de „fețele noi" de prin birouri sau ale șoferilor cei „tăcuți", „închiși", care „te priveau cu ochi scrutători". Principalul semn al schimbării e pentru Dunca figura secretarei, mesager al suspiciunii, imagine a „totalei neîncrederi", pentru perceperea căreia e suficientă descrierea adjectivală a ochilor: „extrem de clari și lucitori, pe care nu-i puteai uita ușor, din cauza privirii ascuțite și dure".

Cînd ne-am întors, după trei zile, de la început am fost izbiți de noua situație.[7] Toate fețele oamenilor erau schimbate, ne întîlneam cu cunoscuți care de-abia ne observau, se întîmplase ceva, evident, un lucru neobișnuit de grav, deși obiectele erau toate la locurile lor, se auzea zgomotul lucrului deși acesta era parcă puțin schimbat, sau așa mi s-a părut mie. Însă era ceva în atmosferă, o tensiune ce se manifesta în graba oamenilor și mai ales în modul lor de a se evita, într-o întoarcere rapidă, prea rapidă a saluturilor, în faptul că nu se priveau în ochi ci pe furiș, ca și cum toți ar fi fost vinovați de ceva, ar fi știut ceva ce noi ignoram, un secret ce pusese stăpînire pe toți, unindu-i în ciuda faptului că păreau atît de despărțiți și singurateci fiecare. Numai noi doi, copleșiți, nu știam nimic și ignoranța noastră ne deosebea de toți și ne făcea să ne strîngem unul în celălalt, nu pentru că eram proaspăt logodiți, ci din cauza unui pericol ce se infiltrase pretutindeni, care ne solidariza. Străzile provizorii dintre barăci erau mai pustii ca vreodată, lumea se retrăsese undeva ca sub o amenințare, mai ales în partea noastră de colonie, cu locuințe ale inginerilor și personalului de conducere.

Am condus-o pe Doina acasă, apoi am alergat la birou, unde n-am găsit pe nimeni, totul era încuiat, pustiu și parcă terminat, părăsit de oameni pe vecie. Un paznic dormita la intrare, stînd pe o bancă de lemn cu o țigară ce i se stinsese, înnegrită la vîrf, atîrnîndu-i dintre degetele mari și ostenite. M-a auzit bătînd la ușă și și-a înălțat privirea dar

---

7 Angrenajul vastului șantier continuă să se metamorfozeze, se preschimbă — ca sub imperiul unei forțe necunoscute — într-un uriaș mecanism cu legi obscure și funcționare implacabilă. Cursul evenimentelor aduce în scenă o întreagă tipologie umană, personaje semnificative nu în ordine realistă ci ca reprezentanți categoriali ai diverselor poziții posibile în angrenaj și ai gamei de reacții în fața noii situații: „prietenii" care „dispar" din cauza pericolului sau evită întîlnirile și salută „rapid", iubita care încurajează compromisul în schimbul liniștii casnice, „prietenul" susținător al delațiunii ca necesitate istorică ș.a.m.d.

n-a dat nici un semn că m-ar recunoaște, a rămas inert și indiferent. Mă cunoștea doar și atitudinea lui m-a mirat. L-am strigat:

— Gribincea, ce stai așa? Vino și-mi deschide, n-auzi!

S-a ridicat alene și a venit la mine, dar la doi pași s-a oprit și și-a aprins mucul stins de țigară.

— Hai și deschide, i-am ordonat răstit și iritat, — și mișcă mai repede, ce, dormi pe tine? Nu mai vorbisem de mult așa cu cineva, din armată, iar acolo era altceva.

Paznicul Gribincea s-a îndurat în sfîrșit să se apropie și mi-a răspuns alene, lat, cu un accent puternic moldovenesc, pe care nu i-l observasem pînă atunci: „Și vrai, omule? Nu-s ore di lucru acu, n-ai șe căuta pi-aișî." „Cum, am urlat eu, ești beat? Ascultă, dacă mai vii vreodată beat la serviciu te dau pur și simplu afară. Imediat. Deschide chiar acu ușa." „Da' ai aprobare? Să vii cu ea și-ți deschid, di și să nu-ți deschid. Eu așa am ordin, da' dacă se schimbă, atunci o fi bine. Eu n-am nimic împotrivă." „Aprobare?" am spus eu. „D-apoi cum, sigur că aprobare." Gribincea se îmblînzise puțin, dar rămăsese tot lent și sceptic.

L-am lăsat fără să-i mai spun un cuvînt și el a rămas în fața ușii în picioare și a tușit în urma mea, într-un mod care m-a enervat. Se întîmplase ceva, nu era o simplă impresie. Am alergat la Doina și am găsit-o stînd în pat, nedezbrăcată, cu bagajele făcute, cu capul sprijinit de perete. Nici măcar nu s-a mișcat cînd am intrat eu. „Știi ceva?" am întrebat-o. Ea mi-a răspuns izbucnind brusc și lipindu-se de mine: „Nu. Hai să plecăm. Să plecăm chiar acum." Am încercat s-o liniștesc și am pornit amîndoi spre casa unde ne întîlneam de obicei în fiecare seară cu amicii noștri, să discutăm și să ascultăm muzică. Era un fel de grup de elită a locului, majoritatea dintre noi erau ingineri tineri, geologi, cu preocupări mai largi decît profesiunea. În seara aceea nu era nimeni acolo, am bătut la ușă, în tăcerea din jur, la o baracă învecinată s-a dat o perdea la o parte, apoi la alta

s-a deschis și s-a închis repede o ușă, un cap neidentificat a apărut și a dispărut de acolo. Totul se deschidea și se închidea rapid, eu băteam cu putere în ușă, mă simțeam privit, dar nu știam de cine, ca și cum, deodată, în această colonie n-aș fi cunoscut pe nimeni, m-aș fi trezit într-un loc cu desăvîrșire necunoscut.[8] Doina se strîngea în mine și-mi șoptea, „lasă, renunță, hai să plecăm", dar eu mă încăpățînasem și, deși nu auzisem nici un zgomot înăuntru, aveam certitudinea că este cineva acasă, simțeam parcă o răsuflare înăbușită dincolo de pereții subțiri ai barăcii. Nu voiam să plec în nici un chip, voiam să aflu cu orice preț ce se întîmplă. De aceea am insistat, bătînd cu pumnii în ușă, lovind-o cu piciorul, strigînd pe gazda noastră obișnuită, cu care eram prieteni. Nu mă înșelasem, pentru că după multă insistență, sau mi s-a părut mie, din cauza modificării noțiunii timpului, ușa a fost deschisă și prietenul nostru Constantinescu a apărut în prag. „A, voi erați, a spus el cu o voce moale și ne-a invitat înăuntru. Va să zică v-ați întors." L-am luat repede:

— Spune-mi ce s-a întîmplat, ce se întîmplă aici?

Constantinescu ne privi pe amîndoi, mutîndu-și privirile de la unul la celălalt, apoi se duse și mai controlă dacă a închis bine ușa.

— Bine. Voi nu știți nimic. Să nu spuneți că eu v-am spus, deși veți afla, se fac ședințe. Dar nu eu v-am spus.

— Bine, dar dacă tot se anunță, dacă s-a comunicat?

— Da, dar eu nu vreau să am nici un amestec. Eu nu știu nimic, nimic precis. Contez pe prietenia voastră. De trei zile, imediat după ce ați plecat voi, au început să se facă arestări, e arestată aproape toată conducerea tehnică. Se spune că au sabotat lucrările, că sînt agenți ai nu știu cui. Lumea e întrebată, mă rog, se caută mărturisiri, eu nu știu.

---

8 Semnele „schimbării" șantierului se îndesesc, făcînd ca faptele izolate să devină simptomele unei funcționări globale, de mecanism reglat aberant.

Poate că este așa, că s-a sabotat totul, că de aceea nu merg lucrurile. Nu știu, să mai vedem.

L-am întrebat exact cine fusese arestat și mi-a înșirat nume. Nu era credibil, dar nici nu puteai ști. În unele cazuri însă era absolut de necrezut, aș fi putut jura. M-am așezat pe un scaun, fără putere. Constantinescu mi-a spus că de atunci, practic, s-a întrerupt lucrul, se țin întruna ședințe, se demască „atitudinea de gură-cască", expresie care se folosea din iarnă. Toți sînt obligați, mai ales personalul tehnic superior, să ia atitudine și să ceară cea mai aspră pedeapsă, recunoscîndu-și vinovăția de a nu-și fi dat seama de la început. „Așa că vezi, adăugă el, asta este." Nu-mi revenisem din mirare, din consternare, cînd am auzit pași în fața ușii, apoi niște bătăi puternice. Erau mai mulți oameni, bărbați desigur, pași de o mare hotărîre și dintr-o dată am încremenit toți trei. Constantinescu se ridică primul, palid și, cum îl priveam de jos, am avut dintr-o dată revelația unui om[9], cunoașterea lui totală și intimă, deși îl știam de cîțiva ani, eram destul de buni prieteni, era inteligent, vioi, curios, mai ales curios, cu o mare și degajată curiozitate intelectuală care îl făcuse să fie cumva inima cercului nostru, să venim la el și să discutăm. Însă acum îl vedeam cu totul altfel, ca niciodată, și mi se părea că-l văd în *adevărata* sa înfățișare, după ce toate cojile și aparențele, măștile lui de veselie și inteligență căzuseră, după ce toate reacțiile lui obișnuite se desprinseseră de el ca niște lucruri străine. Cum îl priveam acum, de jos, îi vedeam fruntea bombată și descărnată, scheletul ei, și pleoapele căzute, obrajii flasci, atîrnînd la dreapta și la stînga gurii prea moi, și mai ales ciudata bombare a ochilor,

9 „Revelația unui om" îi prilejuiește lui Ivasiuc o acidă pagină pamfletară: portretul inginerului Constantinescu are o plasticitate plină de vervă stilistică, pendulînd între trăsături fizice „realiste" și cele ale unui portret figurat, un fel de chip esențial, „descojit", perceput dincolo de „măștile" fizionomiei obișnuite. Totul converge către planul moral, Constantinescu fiind „aneantizat" în relatarea lui Dunca printr-o descărcare eticistă revanșardă vecină cu... voluptatea sadică: („flasc", „moale", „veșted", Constantinescu „nu este de fapt nimic")...

perfecta lor lipsă de expresie, culoarea lor veştejită, nehotărîtă. Dacă l-aş fi văzut că-i este doar teamă, că s-a speriat, atunci aş fi pus totul pe seama unui moment, a acestei clipe tranzitorii, dar nu era spaimă ce vedeam, ci o dezgolire de toate expresiile, trăsăturile prea moi, fără nici o definiţie adevărată. Constatam că Radu Constantinescu, inginer în vîrstă de 33 de ani, specialist în hidraulică, meloman şi lector de filozofie şi de cărţi mai speciale, *nu este de fapt nimic.* Nu e decît o umbră, o foarte palidă umbră, un pretext de existenţă, şi acest lucru se vedea din nehotărîrea extremă a formelor lui, din faptul că nu se ridicase încă la stadiul de a fi ceva, oricum, oricînd. Îl observam dincolo de clipa prezentă, dincolo de reacţia momentului, aşa cum nu-l văzusem niciodată, şi ceea ce rămînea nu era nimic, doar o tentativă, o eboşă de om, o încercare nereuşită de a pătrunde în existenţă. Radu Constantinescu, inginer, era un fel de pretext, şi numele lui atîrna prin cameră ca şi corpul lui, ca şi faţa lui cu expresie nedefinită. [...]

Cu figura sa nedefinită, păşind încet, parcă pe vîrfuri, Constantinescu s-a apropiat de uşă, a deschis-o încet şi a trecut într-un mic vestibul care dădea spre uşa de la intrare. Acolo s-a oprit din nou, apoi cu o voce moale, pe care nu i-o auzisem niciodată, o voce blîndă şi supusă, a întrebat: „Este cineva? Este cineva acolo?" Era şi o mirare mieroasă în glasul lui şi o imensă cantitate de ipocrizie, sau aşa mi s-a părut mie.

— Da, deschideţi, s-a auzit răspunzînd o voce plină şi fermă ce răsuna mai tare şi mai hotărît prin uşi şi pereţi decît vocea gazdei mele.

Apoi s-a auzit cheia întoarsă cu grijă excesivă în uşă şi în sfîrşit s-a deschis uşa şi în vestibul au apărut doi bărbaţi care cu paşi siguri au intrat în cameră, trecînd pe lîngă Constantinescu. S-au oprit drept în faţa mea şi eu m-am ridicat în picioare. Unul era înalt şi altul scurt, cel înalt avea nişte ochi viorii, care te izbeau în mijlocul feţei prea palide,

cel scurt avea un aer agresiv poate şi din cauza unei buze tăiate, prost cusute.

— Tovarăşul inginer Dunca, vă rog să veniţi cu noi, n-o să staţi mult, doar cîteva minute.

Nu-mi ieşisem încă din starea produsă de ciudata esenţializare a prietenului meu, de aceea nu eram prea tulburat şi m-am ridicat să plec fără nici un cuvînt. Însă Doina s-a aşezat între noi, ca şi cum ar fi vrut să mă apere, şi i-a întrebat: „unde-l duceţi?" Cel scurt i-a răspuns: „las' că ştim noi" şi a privit-o cu răutate. Atunci a intervenit, cu ton calm, împăciuitor, cel înalt şi cu trăsături palide şi obosite: „pînă la direcţie, domnişoară, pînă la direcţie". „Bine, dar el n-a făcut nimic", a strigat Doina, neliniştită. Cel scurt a rîs, puţin batjocoritor, ca şi cum ideea că există oameni nevinovaţi i s-ar fi părut foarte caraghioasă, dacă nu cumva rezultatul unei rele-credinţe de care el nu se lasă înşelat. Cel înalt însă a vorbit din nou, cu acelaşi glas îndepărtat, împăciuitor şi obosit: „Desigur, cine spune c-ar fi făcut ceva? E vorba doar de o simplă declaraţie." Doina nu se linişti nici atunci şi mi se adresă: „ai grijă, dovedeşte-le că nu eşti vinovat". Apoi din nou se întoarse spre cei doi: „Pot să vin şi eu, pot depune o garanţie pentru el". Era agitată, speriată însă şi ea, foarte schimbată, gata să mă apere, să peroreze, să dovedească, avea ceva de cloşcă, de mamă ce-şi apără puii, ochii îi străluceau de o ciudată excitaţie. Nu m-aş fi aşteptat la o asemenea reacţie din partea ei, în treacăt i-am observat şi ei schimbarea, mi se părea că intru într-o lume paralelă, unde oamenii se dezvăluie sau-şi dezvăluie ce şi-au ascuns în viaţa de fiecare zi, reducîndu-se la liniile lor esenţiale.[10] Doina Muşatescu, proaspătă absolventă a Institutului de construcţii din Bucureşti, în vîrstă de 25 de ani, superficială, alintată, sigură pe ea din cauza titlului şi tinereţii

10 Dunca se simte iarăşi intrînd „într-o lume paralelă", de unde se văd sensurile pure, pur simbolice de dincolo de coaja realităţii cotidiene.

ei, devenea sub ochii mei fascinați dintr-o fată veselă și alintată, cu silueta subțire, femeia-mamă, apărîndu-și tribul, încrezîndu-se mai mult în instinctul ei decît în falsa înțelepciune a bărbatului, gata să lupte pentru el, să-și folosească întregul ei arsenal secret și sigur[11], extinzînd asupra lumii întregi bănuiala ei mereu prezentă a pericolului general. Mișcat, am îmbrățișat-o și atunci am simțit-o fremătînd lîngă mine, cuprinzîndu-mă cu o patimă și cu o căldură pe care nu i le cunoșteam.

Numai pe drum m-am gîndit că se știa unde sînt, că înseamnă că un ochi cercetător m-a urmărit tot timpul, înregistrîndu-mi orice mișcare, dar în loc să mă sperii am ridicat din umeri. M-a cuprins o ciudată stare de liniște și împăcare, nu pentru că nimic nu mi s-ar putea întîmpla, ci pentru că nimic esențial nu m-ar putea atinge. Am mers tăcut între cei doi, și ei tăcuți, ca printr-un fel de tunel.[12] Drumul nu avea determinări, nu observam amănunte, nu mă întîlneam cu nimeni pe care să-l pot recunoaște, capul mi-era gol de gînduri, nu mă gîndeam nici la ce trebuie să spun, nici la ce mă vor întreba eventual, eram cuprins doar de starea aceea liniștită, de împăcare și așteptare ca și cum mi-aș fi rezervat toate forțele pentru confruntarea ce urma să vină și nu voiam să cheltuiesc nimic. Știam întrucîtva această stare, o mai întîlnisem înainte de atacurile hotărîtoare de pe front, din serile

11 În fața perspectivei arestării lui Liviu, sentimentele ocrotitoare ale logodnicei se activează freudian, trimițînd pe de o parte la modelul atavic („avea ceva de cloșcă, de mamă ce-și apără puii"), pe de altă parte la modelul autorității matriarhale, evocat și de figura Victoriței (în Capitolul V).

12 Atmosfera de univers concentraționar crește apăsătoare și capătă un aspect simbolic și parabolic, de pură funcționare a „puterii" universale. În felul acesta e prelungit un fir anterior (al scenelor „torționare" din *Vestibul)* și se continuă drumul spre *Racul* („Pagini strălucite sînt cele despre ancheta și arestarea lui Dunca, pe un șantier ce se metamorfozează în cîteva luni într-un lagăr politic. Proza are densitate și adevăr, tragedia e simplă și umană." — Nicolae Manolescu, *loc. cit.*, p. XXIII).

în care așteptam, în fața unei table de șah, să fiu chemat la o misiune de noapte, să fac un zbor de recunoaștere sau de luptă cu mari pericole și apoi suna un gong și se auzea prin megafon o voce și mă ridicam și-mi puneam rapid hainele groase de piele, costumul de zbor, și ieșeam afară, în frig, îndreptîndu-mă spre aparat, emoția era toată întoarsă în sine, concentrată și opacă pentru mine însumi.

Am fost izbit de lumina puternică a becurilor electrice fără abajur, din camera direcției amenajată pentru aceste discuții, și am realizat doar atunci că să întunecase, deși drumul n-a fost lung, l-am străbătut în zece minute. Cei doi s-au retras și am rămas singur în birou și m-am așezat pe un scaun, răbdător, cu mîinile pe genunchi. Nu venea nimeni, de undeva din apropiere se auzea zgomotul unei mașini de scris, s-a trîntit o ușă, pași pe coridor, apoi din nou numai mașina de scris la care lucra o profesionistă, auzeam ritmul terminării paginilor, mișcarea fusului, o scurtă pauză și din nou bătaia regulată, țăcănitul sigur și rapid, clopoțelul de la capătul rîndului. În interiorul camerei tăcerea era așa de mare încît auzeam mișcarea fibrelor de lemn din mobile, trosnetul timpului insesizabil care le modifica interior, ascuns de privirile noastre[13]. Pe coridor am auzit pași de femeie care s-au oprit în fața ușii, o pauză și apoi ușa s-a deschis încet și am tresărit surprins. În prag a apărut ciudata secretară a serviciului nostru, cea venită cu puține zile înainte de plecarea mea. M-a privit fără să spună nici un cuvînt, cu niște ochi serioși, gravi chiar, fără un zîmbet pe față, fără să-mi facă nici un semn de recunoaștere, ca și cum i-aș fi fost perfect necunoscut. Sub greutatea privirii ei m-am ridicat și atunci mi-a spus, cu un glas metalic, deosebit de cel pe care i-l cunoșteam: „Poți să stai jos". Apoi a închis ușa și i-am auzit pașii îndepărtîndu-se pe coridor și din nou în întreaga clădire nu răsuna decît mașina

13 Tensiunea psihologică se traduce în exacerbarea detaliilor sonore, reflectate pe plan stilistic de creșterea frecvenței și intensității lexicului și figurilor auditive (Dunca aude „ritmul", „bătaia", „țăcănitul", „trosnetul timpului" ș.a.m.d.).

de scris. În ciuda acestei curioase vizite, m-am abținut să fac vreo asociație, deși era evident, încă o dată evident, că am fost sub supraveghere, dacă nu eu, în orice caz serviciul nostru. Fețele necunoscute de pe șantier, apărute cu cîtva timp înainte, căpătau înțeles, alt înțeles decît cel obișnuit, totul se lămurea ca o acțiune pregătită cu grijă dinainte. M-am așezat însă comod în scaunul care scîrțiia sub mine și am început să aștept cu calm, cu un calm și mai mare și încă mai concentrat. M-am gîndit numai: regie. Lăsat aici singur, tăcerea din jur, apoi venirea cuiva care să mă facă să înțeleg că am fost sub supraveghere, comportamentul ei ciudat, privirea grea și evaluatoare. Eu însă îmi refuzam grijile și asociațiile, evitam spaimele, nu-mi era frică, nu extindeam, nu generalizam, nu mă întrebam de rostul meu aici. Așteptam, doar, întreaga mea activitate se redusese doar la această încăpățînată așteptare, fără reprezentări, dar cu un început de atitudine. Cum nu mă știam vinovat cu nimic și credeam chiar că sînt un om util și capabil de muncă, dovedind acest lucru, nu aveam o atitudine ostilă față de organele de stat. Știam de existența lor, dar nu mă gîndeam la ei, nu le acordam o exagerată importanță, îi vedeam limitați în sectorul lor necesar care nu mă privea. Însă regia aceasta îmi crease o undă de iritare, mă simțeam manipulat și mă opuneam. Într-un tîrziu m-am uitat la ceasul de la mînă și am văzut că era 10 seara, un calcul simplu îmi arăta că stăteam așa de mai bine de două ore, însă eram hotărît să aștept oricît fără să-mi pierd răbdarea. Războiul începuse înainte de a fi fost declarat, eram sub presiunea psihică și mă împotriveam. Nervii nu trebuiau să-mi cedeze, începusem o luptă fără să știu de ce și împotriva cui, o luptă abstractă, în gol, neavînd să apăr nimic, decît poate dreptul meu la un alt tratament. Nu fusesem învinuit de nimic, războiul era de-a baba-oarba[14].

---

14 Evocarea „războiului psihologic" îl face pe Liviu Dunca să amănunțească mult analiza stărilor interioare, fiecare detaliu fiind mărit precum porii pielii sub lentila de microscop. Acest tip analitic,

Mașina de scris se auzea mereu și-mi umplea întregul meu spațiu de răbdare, care trebuia să capete oricum o formă. Împotrivirea se popula din cînd în cînd cu zgomote și mai îndepărtate, un huruit de tren, fluieratul unui impiegat, trecerea vibrantă a cîte unui camion pe șosea. Mai trecu o oră și nu veni nimeni, începusem să-mi dau seama de lumina puternică și obositoare a becului, de căldura lui. Însă răbdarea mea a fost aceeași încă o oră, și apoi încă o oră, pînă ce în sfîrșit s-au auzit pași pe coridor și ușa s-a deschis cu hotărîrea cuiva care vrea să intre. Am rămas nemișcat pe scaun și bărbatul care a intrat s-a îndreptat spre mine și mi-a întins mîna. De-abia atunci m-am ridicat și i-am strîns-o, dar în cîteva secunde ne măsurasem unul pe celălalt, ca niște adversari, deși el se arăta afabil, ca și cum n-ar fi știut că stau aici de mai bine de patru ore, înțepenit pe scaun. Era înalt, bine legat, dar subțire, cu o față roșcovană, puțin pistruiată și cu un zîmbet politicos și puțin obosit.

— Mi se pare c-ați așteptat puțin, îmi pare foarte rău, dar eram plecat și nu m-a anunțat nimeni. Însă terminăm foarte repede, e vorba de o simplă declarație.

Eu am tăcut și m-am așezat pe scaun, el a trecut în spatele biroului, a scos o foaie de hîrtie dintr-un sertar și a așezat-o pe masă.

— Încă o dată, îmi pare foarte rău, însă ce să-i facem, cu treburile, pînă ce lămurim pe deplin afacerea asta. De lămurit este pe deplin lămurită, au mai rămas doar cîteva detalii. Apoi, privind în jur, exclamă: Și uite, nici măcar nu s-au gîndit să vă dea ceva de citit, oricum, trece mai ușor timpul.

---

febril, pornit să despice în patru și din nou în patru firele gîndurilor și senzațiilor, va caracteriza întreaga evocare a episodului anchetei. Este tipul narativ specific prozei lui Ivasiuc, de la *Vestibul* la *Racul* (Ovid S. Crohmălniceanu l-a numit „un analitism deliberat, îndrăzneț și sfredelitor" — *Pîinea noastră cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, 1981, p. 220).

Eu am continuat să tac şi să-l privesc. El îmi aruncă o privire scurtă, furişată, mai puţin afabilă decît privirea lui dinainte şi apoi zîmbi:

— Ştiţi desigur despre ce este vorba?

— Nu. Nu ştiu.

— Nici măcar nu bănuiţi?

— Nu, nici măcar nu bănuiesc[15].

— Aţi auzit desigur ce s-a întîmplat în ultima vreme aici, aţi fost informat după ce v-aţi întors?

— Foarte vag. Nu pot afirma că ştiu.

— Bine. Atunci o să vă spun eu. Am descoperit pe acest şantier o vastă acţiune de sabotaj, cu reţele întinse, care tindea să paralizeze lucrările şi să compromită însăşi ideea. Desigur că dumneavoastră ştiaţi sau nu, să zicem bănuiaţi acest lucru. Vi s-au părut nişte lucruri ciudate, v-aţi pus nişte întrebări, însă nu v-aţi dus gîndurile pînă la capăt.

— Nu. Nu mi-a trecut aşa ceva prin minte. Niciodată.

— Cum se poate, tovarăşe inginer? Noi ştim că dumneavoastră sînteţi un om capabil şi cinstit. Chiar nu v-aţi întrebat deloc de ce nu *prea* merg lucrurile?

— Nu, nu m-am întrebat. În mare măsură ştiam.

— Deci recunoaşteţi că ştiaţi. Tocmai despre asta e vorba.

I-am spus care credeam eu că sînt cauzele reale, m-a contrazis şi în sfîrşit, la capătul discuţiei, m-a lămurit ce se cerea de la mine. Nu eram acuzat, ci trebuia să fiu martor, să depun că observasem unele aspecte ale acţiunii de sabotaj,

---

15 Interogarea lui Dunca pentru o „vină“ necunoscută trimite — de-o pildă — la aceea a lui Joseph K. din *Procesul* lui Kafka (în descrierea lui Radu Enescu „Într-o dimineaţă, procuristul Joseph K. este arestat de doi indivizi. I se aduce la cunoştinţă că se află sub acuzare, fără a i se preciza concret vinovăţia. [...] Culpa îi rămîne misterioasă, instanţele judiciare superioare inaccesibile. Totul se consumă într-o atmosferă de maximă imprecizi une, sporită direct proporţional cu încercările acuzatului de a clarifica adevăratele cauze concrete ale procedurii pornită împotriva lui.“ — *Franz Kafka*, Editura pentru literatură universală, 1968, p. 54—55).

mi se oferea chiar o scuză de ce n-am atras atenția, n-am denunțat, nu înțelesesem toate implicațiile. Am refuzat net. Toate acuzațiile erau făcute inabil, nici pentru o singură clipă n-am crezut că s-ar putea să aibă dreptate pentru că nimic măcar nu încerca să dea impresia că ar căuta adevărul, că un fapt nou ar fi putut să-i schimbe concluziile și convingerile, dacă le putem numi așa. Era o anchetă închisă, în care se pornea de la concluzii și se încerca să se demonstreze adevărul lor, cu orice preț.

Am fost lăsat să plec, după mai bine de două ore, și a doua zi am fost chemat din nou, apoi încă o dată în cealaltă zi. I-am spus în sfîrșit:

— Bine, dar dacă sînteți absolut convins și aveți probe că e vorba de o acțiune de sabotare, de ce nu vreți să aduceți acele probe și acei martori in instanță și vreți să mă aduceți pe mine, care nu știu nimic?

— Pentru că nu vrem să ne descoperim mijloacele și oamenii prin care am ajuns să cunoaștem adevărul.

— Dumneavoastră nu credeți că și eu fac parte din aceeași tabără, doar sîntem membrii aceluiași partid!

Nu-mi răspunse nimic, dădu numai din umeri și-mi spuse după un timp: „Cerîndu-vă să faceți cum vi se spune, vrem tocmai să vă verificăm dacă sîntem cu *adevărat* pe aceleași poziții. Arătați că aveți încredere în noi și atunci ne vom convinge."[16]

Am refuzat și mi s-a dat timp de gîndire trei zile, cu o ușoară amenințare în ton. De-abia atunci, în acel răgaz, m-am dezmeticit, și nu judecînd lucrurile. Atitudinea celorlalți se schimbase față de mine. Mă evitau în mod evident, eram

16 „Dilema personajului e între a accepta și a trăi confortabil sau a nu accepta complicitatea cu inițiatorii procesului și, în această alternativă, libertatea lui este în primejdie. Romanul dezbate această problemă, voind să dovedească felul în care abdicarea, lașitatea, conformismul se revendică dintr-o rațiune superioară. Spirit justițiar, geologul respinge ideea colaborării, însă se izbește de neînțelegerea celorlalți, amici și inamici." (Eugen Simion, *op. cit.*, p. 511).

și cu „*implicat*", toate relațiile dintre oameni se schimbaseră în mod vizibil. Întîi, nimeni nu discuta cea mai importantă problemă, acea care-i frămînta pe toți, nimeni nu-și exprima nici o opinie. Cel mai important eveniment din viața șantierului, cu implicații pentru viața și onoarea unor prieteni și colegi, a zeci de oameni, era înlăturat din discuție. Dacă se discuta într-un grup, atunci subiectele erau în mod deliberat banale, dintre cele nepericuloase. Toate problemele șantierului, nu numai cele legate nemijlocit de procesul care se pregătea, erau ocolite cu grijă pentru că puteau fi *interpretate*. Apăruse un pericol dintre cele mai mari, un anumit dezinteres față de treburile publice, o scădere a participării active și conștiente. Fiecare făcea exact ce trebuia să facă și nimic altceva. Însă toate aceste constatări, atunci, le simțeam, dar ele existau doar în al doilea plan. În primul plan era atitudinea colegilor și prietenilor mei față de mine, dorința de a nu se compromite pînă ce lucrurile nu vor fi lămurite, cum îmi explicase Radu Constantinescu. Doar două discuții au fost mai importante pentru mine atunci.

La început Doina părea neînfricată, sau chiar era, în prima seară m-a așteptat pînă tîrziu, după ora unu noaptea, cînd m-am întors, și niciodată n-am avut impresia că mă iubește mai mult decît în acele clipe. M-am dus direct la ea, încă sub impresia discuției pe care o avusesem, și am găsit-o îmbrăcată, stînd lîngă geam, pe întuneric, și așteptîndu-mă, recunoscîndu-mi pașii și alergînd să-mi deschidă ușa. M-a îmbrățișat așa, pe întuneric, și nu i-am văzut din față decît strălucirea deosebită a ochior și i-am simțit corpul cald și mîinile foarte reci atingîndu-mi fața și apoi trăgîndu-mă înspre ea, lipindu-se strîns de mine ca niciodată, ca și cum ar fi vrut să alunge orice distanță, înglobîndu-mă protector și în același timp cerîndu-mi protecție, slabă și tare totodată, uitîndu-se pe sine și afirmîndu-se mai mult ca oricînd. Nu-i deslușeam trăsăturile și din nou mi se părea că o cuprind esențializată, parte din lumea aceea dublă, paralelă cu cea reală,

unde mă mişcam în ultimele ore şi unde oamenii îşi pierdeau trăsăturile accidentale.

Mă simţeam foarte bine şi la început nici n-a vrut să-i povestesc nimic, ci doar îmi şoptea „te-ai întors, ce bine-mi pare că te-ai întors, ce bine-mi pare". De-abia mai tîrziu i-am spus, şi din nou m-a îmbrăţişat, apoi mi-a aşezat masa să mănînc, fără nici un comentariu.

Numai după două zile s-a schimbat[17] şi am avut o adevărată discuţie, pregătită de ea cu grijă, după ce m-a liniştit şi, prin o mulţime de gesturi, mi-a arătat devotamentul ei. Însă vedeam că pregăteşte ceva, plutea ceva în atmosferă, avea un aer mai puţin pierdut, ca şi cum ar fi ajuns la o importantă decizie, şi ajunsese chiar la o hotărîre. În acelaşi timp nu-şi putea reprima cu totul, tocmai prin graba şi agilitatea cu care se mişca, urma unui sentiment de vină, ca şi cum ar fi ascuns ceva. Mereu amina, o surprindeam privindu-mă într-un anumit fel cînd n-o observam, pregătea mereu, cu grijă, folosind toate tacticile, momentul confruntării, atunci cînd va putea avea maximum de eficienţă ca să o ducă la victorie. Şi momentul a fost ales cînd mi-am aprins ţigara de după-masă, mai destins puţin şi mai liniştit, aşa cum puteam fi în acele zile. S-a aşezat lîngă mine, atingîndu-mă abia perceptibil, învăluind-mă în aroma trupului ei îmbrăcat aproape festiv într-o rochie foarte subţire ce-i desena, dezvăluindu-i-le, formele corpului.

— Spune-mi, mă iubeşti?

N-am spus nimic, m-am mărginit să zîmbesc şi să dau din cap, apropiindu-mă şi mai mult de ea şi apoi cuprinzînd-o cu braţul după umerii mici şi rotunzi.

— N-ai să renunţi la mine, nu-i aşa? Nu te-ai răzgîndit?

— La ce să mă răzgîndesc? am întrebat-o cu falsă mirare.

— La planurile noastre, la căsătoria noastră apropiată.

---

17 Transformarea Doinei Muşatescu e o altă faţă a instinctului „matern", de ocrotire a lui Liviu, explicabil deopotrivă în ordine psihanalitică şi „realist-psihologică".

— Nu. Sînt mai hotărît ca oricînd.

— Atunci să nu faci o prostie. Te implor, pentru mine te implor să nu faci o prostie, să nu periclitezi totul. Să nu te lupți, cavalerul meu, cu morile de vînt, te rog. Trebuie să te lupți pentru noi, să fim împreună, nimic să nu ne despartă. Promite-mi că n-ai să faci nici o prostie. Nimic nu se poate schimba.

Am întrebat-o atunci să-mi spună exact ce aștepta să fac.

— Mi-e frică. Mi-e frică de tine, mi-a spus. Mi-e teamă că nu-ți dai seama de adevăr și intri într-un mare pericol, într-un foarte mare pericol. Spune ce vor *ei*, dă-ți seama că nu te poți împotrivi, că totul este hotărît și nu te lăsa pradă unui eroism inutil.

Am întrebat-o cum poate să-mi dea un asemenea sfat, cum ar putea să stea lingă mine dacă aș minți într-o ocazie atît de gravă, luînd o hotărîre necinstită, care ar putea să trimită alți oameni la moarte, să-i nenorocească. „Ai accepta să stai în casă, să împarți masa și patul cu un bărbat care indirect este vinovat de crimă?"

— Cum îți închipui, a strigat, cum îți închipui că tu hotărăști, că din cauza ta și a hotărîrii tale, a ceea ce vei spune tu! Nu vezi că totul este hotărît încă de pe acum, că tu nu ești decît o unealtă și vor găsi alta? Cum poți fi așa de naiv și să crezi, măcar o singură clipă, că *tu* ai vreo importanță. Nu poți decît să te distrugi și pe tine și pe mine, gratuit, fără să schimbi nimic, absolut nimic[18].

— Bine, dar nu-ți dai seama că m-aș distruge și dacă aș accepta, că n-aș avea niciodată, niciodată de acum înainte liniște, că n-aș putea privi lumea în ochi? Și, mai ales, mi-aș pierde încrederea în tot, pe cînd neacceptînd poate reușesc

18 Problema morală devine aici (cum se întîmplă de obicei la autorul nostru) una teoretică: e proiectată în planul generalității, raportată la mecanismul abstract al puterii (pentru care Dunca nu e „decît o unealtă", o „rotiță").

să evit ceva, să repar un rău, un foarte mare rău. Cum aș putea supraviețui, ca o cîrtiță, săpînd în pămînt? Fără să privesc în sus, condamnîndu-mă la o viață larvară? Mai bine mă distrug singur, cu voia mea, pentru că așa am vrut și am crezut eu.

— Și de unde știi că n-au dreptate, că n-a fost cu adevărat un sabotaj, că n-au vrut să împiedice să se facă lucrarea aceasta?

— Tu crezi? i-am răspuns.

— Nu știu. De unde pot să știu? Ei au mijloace să știe mai bine, eu nu-mi închipui despre mine că sînt mai mult decît sînt și mai ales nu cred c-aș putea schimba ceva. Știu care este locul meu în lume și că acest loc este mic, neînsemnat. Nu pot crede că aș fi în stare să salvez pe alții. Vreau să mă salvez pe mine și pe tine.

— Nu. Știi foarte bine că nu e adevărat, că se caută un țap ispășitor, doar și tu ești tehnician, ești inginer. Și chiar dacă ar fi așa, *eu* nu știu și nu pot depune mărturie. Și nu știu alt rost în lume decît acesta. Apoi, să nu uităm, eu am pornit să schimb lumea, o întreagă lume, eu împreună cu alții, și nu mă pot împăca admițînd ideea, așa cum spui tu, că nu pot schimba nimic, că ei, cine or fi acei ei, singuri, știu și pot tot. Eu am învățat să spun *noi* și nu ei. *Ei* spun numai acei care nu vor să aibă nimic comun cu această schimbare.

Doina s-a ridicat de lîngă mine și m-a privit cu o ferocitate pe care din nou nu i-o cunoșteam, se înroșise toată, ochii îi luceau ca și cum ar fi fost fanatica unui adevăr și nu avocata unui neadevăr. Poate că era cu adevărat purtătoarea unui adevăr străvechi, a unui mare adevăr, ce-i fusese strecurat în minte odată cu primele noțiuni ale lumii, odată cu frica de pedeapsă și cu noțiunea impusă încetul cu încetul, din frageda copilărie, că fiecare dintre noi are un loc în lume, un loc ce i-a fost hărăzit de la început, că binele și adevărul este să se conformeze acestui loc, tot atît de sigur și nemișcător ca și al stelelor din cer sau al mișcării solemne a anotimpuri-

lor[19]. Nu era numai frică și lașitate, ci noțiunea însăși a fricii transformată într-un mare adevăr și înțelepciune de viață, care trebuie să guverneze toate existențele. Argumentele ei erau străvechi, ale mamelor și bunicelor și îndepărtatelor ei strămoașe, care au supraviețuit și au ajuns să aibă urmași, pînă la ea, prin mii de piedici și pericole și vicisitudini istorice, supunîndu-se marelui concept al fricii ce se înălța solemnă și impersonală deasupra capetelor tuturor, ca regulă de viață superioară, animînd pietrele și plantele și animalele, ca și oamenii. Existența unor *ei*, nenumiți, undeva sus, a celor ce știu și nu trebuie să dea socoteală, fie ei oameni sau forțe obscure, nu era nimic nou pentru ea, ci doar o confirmare. Lumea se întorcea în cercul precis dar misterios al unui destin, printr-un act arbitrar destinul era reintrodus în istorie. Nu-mi dădeam încă bine seama de asta, doar vag am avut, poate, iluzia confirmată în gîndurile mele ulterioare, în singurătate, a unui cer imens și îndepărtat, undeva la marginea unei vaste mări, văzut ca o realitate fizică și copleșitoare. Eu stau la acest mal necunoscut, și din orizont țîșnesc una după alta cîrduri de păsări marine, neprecizate, mari și ele, ce despică aerul, îndepărtîndu-se într-o direcție necunoscută[20] Imaginea mi-a trecut prin minte doar o singură clipă și nici nu sînt cumva sigur că mi-a trecut atunci și nu mult mai tîrziu, doar acum cîteva zile cînd am venit aici. Atunci doar nu m-am mirat cînd am auzit-o spunîndu-mi, cu hotărîre nestrămutată în glas:

— Vrei să te distrugi și să mă distrugi și pe mine. Rostul nostru este altul, restul sînt vorbe, numai vorbe și excesivă

---

19 Comportamentul Doinei capătă din nou un aspect psihanalizabil (Liviu bănuiește motivații care merg înapoi pînă la rădăcini „din frageda copilărie“, apoi și mai în urmă, pînă la argumentele „străvechi“).

20 Lait-motivul simbolic al „păsărilor“ semnalizează prezența „realității paralele“, abstracte, și sprijină transformarea dezbaterii morale într-una teoretică, filozofică, integrabilă acestei din urmă „realități“.

încredere în sine. Să trăim unul pentru altul, să muncim cinstit, să facem copii, să fim fericiţi, fericirea noastră solidă şi adevărată.

După aceea a plîns, convinsă că a pierdut şi nu m-a convins, şi m-a îmbrăţişat din nou, altfel decît pînă atunci, căinîndu-mă ca pe un mort. Din noua ei dragoste disperată se desprindea hotărîrea pe care o luase de a nu mă urma pe drumul meu, de a despărţi vieţile noastre aşa cum s-a şi întîmplat, fiecare din noi înscriindu-ne pe alte orbite, întîlnite accidental. A stins după aceea lumina şi am avut certitudinea că totul s-a terminat şi că ea celebrează, pentru o ultimă oară, această întîlnire pur întîmplătoare ce fusese spulberată. Devenisem poate pentru ea un moment de libertate după care avea să-şi urmeze drumul. După întoarcerea mea n-am văzut-o decît o singură dată, întîmplător, conversaţia nu s-a legat, ea devenise ceea ce promitea să fie, o femeie cam trupeşă deja, îngrijit dar nu bine îmbrăcată, ambiţioasă în limite normale, reuşind ce-şi propunea pentru că nu-şi propunea niciodată mult. Între noi se strecurase o jenă, dar şi nostalgia unei amintiri pe care a vrut s-o rezerve propunîndu-mi o nouă întîlnire, de data asta tainică, la care eu nu m-am dus.

Însă această discuţie[21] era firească şi însemna şi o reacţie de apărare. Ea nu m-a convins întru totul de implicaţiile situaţiei în care mă aflam şi mai speram încă într-o îndreptare, continuam să mă gîndesc ca prin vis la hotărîrea mea gata luată, deşi în fiecare zi, vreme doar de cîteva zile, eram chemat şi aveam lungi discuţii cu nişte oameni obosiţi ce voiau să mă convingă şi adeseori mă ameninţau.

Într-una din seri însă, ultima mea seară, m-am întîlnit cu prietenul meu, mai degrabă colegul meu, inginerul Mateescu. Făceam parte din acelaşi cerc, deşi era un musafir mai

---

21 Pe fondul deja apăsător al acelor zile, discuţia cu Doina şi apoi aceea cu Mateescu reiau din noi unghiuri dezbaterea morală, contribuind la radicalizarea atitudinii lui Dunca.

rar, mai reținut, asculta muzică și plasa cîte o replică, — apoi dispărea dintre noi zile întregi. Părea singuratec deși nu era, retras, dar îi plăcea să fie admirat de către noi ceilalți. Îmi era puțin antipatică fața lui rotundă și grăsoasă, o anumită onctuozitate ce se transforma uneori în brutalitate, atunci cînd nu te așteptai. Însă aveam lecturi comune, interesele sale depășeau cu mult pe ale celorlalți colegi de-ai noștri. Spre deosebire de mulți dintre ei, pentru care o probă supremă de intelectualitate era *Contrapunct* al lui Huxley, Mateescu avea gustul lecturilor solide, din clasici, citiți organic, unii legați de alții, ca și o predilecție pentru lecturile mai abstracte sau de istorie. Era un bun cunoscător al istoricilor latini, un amator cu plăcerea stilului exact și înalt al lui Tacitus. Numai o prietenă de-a noastră, ziaristă entuziastă, mică, neagră și vioaie, în etern conflict cu lumea, ce aluneca detașată pe o masă fluidă de umor, mi-a zis într-o zi după ce ne zdrobise Mateescu prin exactitatea informației sale: „Dă-l în mă-sa, pentru el cultura e o formă de dispreț".

Mai ne lega un lucru, niște reflexe comune de dincolo de voința noastră, convenții plăcute și riguroase ce se puteau defini prin grija de a nu deranja pe ceilalți prin prezența noastră prea impusă, reflexe și convenții ce veneau din faptul că ne născusem în medii foarte apropiate. Ar fi trebuit să fim foarte buni prieteni, dar tocmai asemănările noastre de fundal puneau în evidență deosebirile care ne despărțeau irevocabil.

În ultimele zile nu l-am întîlnit, nu lucram împreună, nu știam dacă mă evită sau nu, însă, cum mă așteptam la rezerva tuturor, am încercat să trec pe lîngă el aproape neobservat. Spre marea mea surprindere, atunci spre plăcuta mea surprindere, m-a oprit.

— Te grăbești? m-a întrebat, i-am spus că nu în mod deosebit și am acceptat invitația lui la o plimbare nu m-am mirat că a trecut pe cîmp, în spatele unor barăci, am mers în tăcere, depărtîndu-ne de locurile unde am fi putut întîlni oameni. Eram departe, pe cîmp, nu schimbasem nici un

cuvînt, intilnirea noastră căpăta un aer misterios. M-a invitat să mă aşez pe marginea unei rîpe pietroase, la aproape doi kilometri de colonie, în plină pustietate. Era un loc retras şi adăpostit, de unde nu se vedeau luminile şantierului decît proiectate pe cer şi zgomotele erau stranii, înfundate şi de nicăieri[22]. Nu m-am putut opri să nu-i spun:

— Ai creat o atmosferă de mister teatral aducîndu-mă aici.

— Nu crezi că e potrivită?

— Poate, dar nu aşa. Mai dură şi mai la lumină.

— Să lăsăm asta. Ştiu ce ţi se întîmplă. Ce-ai hotărît să faci?

— Să spun în orice caz adevărul.

Mateescu rîse:

— Care adevăr?

— Singurul. Pe care-l ştii şi tu.

— Frumos, foarte frumos, te-ai hotărît deci să apuci calea martiriului pentru dreptate. Pentru dreptate şi adevăr.

— Dacă vrei, poate fi adevărat. Sper că se va aranja însă totul.

— A, nu. Dacă te sacrifici, încearcă măcar s-o faci lucid, să nu aştepţi nici un fel de minune, să nu crezi că în ultimul moment va interveni ceva sau cineva, ca într-o piesă de curte, şi adevărul va fi restabilit cu regrete, iar campionii lui vor primi felicitări în ovaţiile oamenilor cinstiţi şi cumsecade de pretutindeni, care nu aşteaptă decît această restabilire

---

22 Între scenele „esenţiale" din *Păsările* a fost socotită şi aceasta (v. N. Manolescu, *loc. cit.*, *ibid.)*. Locul ales de colegul lui Liviu, „teatral", e decorul potrivit pentru discuţia de principii, categorială care urmează. Ivasiuc îl descrie doar prin cîteva linii metaforice, în aşa fel încît locul „retras şi adăpostit" să fie în chip explicit unul unde faptele se desprind de concreteţea lor fenomenală şi sînt „proiectate pe cer"; în „nicăieri"-ul analizei teoretice, purtate dincolo de orice determinări anume.

a frumosului adevăr. Nu acum, în nici un caz. Aici, dragul meu, nu e potrivit să-ți faci iluzii. Se joacă foarte tare. Dur, tare și eficient. Doar nu-ți închipui că se caută vreun adevăr. Doar știi de ce se face toată chestia asta.

— Tocmai că asta nu știu, nu înțeleg și încerc să înțeleg.

— Atunci, dacă nu înțelegi de ce, vrei să te sacrifici pentru o simplă eroare? Deși, poate ai dreptate. Contrar unor păreri foarte răspîndite, sacrificiile nu se fac din luciditate ci din ignoranță. E un fel de preț superior al cunoașterii, care se înfăptuiește degeaba, cînd nu mai există subiect cunoscător.

Discuțiile teoretice mă dezgustau în asemenea moment. Mateescu îmi devenise brusc mai antipatic ca niciodată și am luat un aer posomorît. Mateescu nu mă vedea, dar cred că a simțit, sau și-a dat seama că fusese ridicol și a schimbat brusc tonul:

„Să lăsăm joaca, a spus. Dacă vrei un sfat, nu te sinucide inutil. Pentru că, dacă te opui, sigur te sinucizi, nu te vor ierta. Îți dai seama, sper, de ce se întîmplă totul. Dacă ai iluzii, ascultă-mi interpretarea. Condamnarea este sigură și face parte, aș zice, din ordinea necesară a lucrurilor, a unor asemenea mari tulburări sociale, în timpul cărora am avut nefericirea, poate fascinantă, să ne fi născut. Îți dai seama, se realizează cîteva lucruri dintr-o lovitură. Întîi se lichidează niște adversari potențiali, apoi inhibă și înfricoșează pe alți adversari potențiali. Pe mine, de pildă, dacă mi-aș fi pus în gînd să mă opun vreodată. Numai că eu nu mi-am pus în gînd ceea ce ei totuși n-au de unde ști. În același timp, explică niște insuccese nu prin natura începutului, sau prin proastă organizare, sau prin neputință, ci prin acțiunea unor forțe potrivnice, descoperite și zdrobite acum. Ceea ce va crea o atmosferă de frică. Nimeni nu va îndrăzni de acum să spună că un lucru e greu sau imposibil, ci vor lucra în tăcere și, mai mult, mereu cu conștiința vinovăției. În sfîrșit, *last but not least*, vor fi numai victime, cîteva, dar și martori, adică oameni implicați, de care nu se vor mai teme vreodată.



Ca tine de pildă, implicat, dacă vei fi compromis, deci pe vecie inofensiv"[23].

Mateescu tăcu, așteptîndu-mi replica. Tăceam, îngrozit, fiindu-mi frică aproape să mă gîndesc. Pentru că, totuși, de ce o făceau? În fața mea se vedea doar marginea abruptă a ripei pietroase, era un loc dosnic și fără perspectivă. Alături, capul lui Mateescu, de-abia bănuit, rotund, mare, acoperit de un păr negru și aspru, tăiat foarte scurt, forma craniului i se vedea ca un berbece solid, în frunte părul îi era ridicat. Luă o piatră și o aruncă în ripă, piatra antrenă și altele, zgomotul de rostogoliș se înfundă în adînc, sub picioarele noastre, mă apucase aproape o frică superstițioasă care mă paraliza.

După încă un minut sau două de tăcere, Mateescu continuă, cu un glas puțin schimbat:

„Aceasta, la o analiză sumară, vizînd numai primul strat al faptelor. Privind mai adînc, în stratul mai profund și adevărat, întreaga acțiune mi se pare superior firească. O mare răsturnare socială descompune ordinea și ierarhia și aceasta nu poate fi restabilită decît prin mijloace neobișnuite, deosebit de drastice, generalizate, care să disemineze teama, o teamă nu pentru răspunderea reală, dar și pentru cea posibilă. Trăim un moment cînd pentru un timp totul pare posibil. Acum vine, cu o forță egală, demonstrația limitelor. Societatea se restructurează, se restabilește ordinea, o ordine care trece prin momentul de panică. Apoi din teamă va apărea respectul și din respect se va naște, e numai un pas, un fel de dragoste, fericirea de a primi un zîmbet sau o lovitură peste spate, încurajatoare, din partea unui părinte sever.

---

23 Luarea de poziție a lui Mateescu definește un personaj interesant în cinismul lui. Deși nu ocupă un loc în avanscena *Păsărilor*, critica l-a remarcat, Eugen Simion socotindu-l chiar „personajul [...] memorabil al romanului"; pentru Paul Georgescu, „Singurul odios e Mateescu: nu știu dacă prea multă minte strică, dar prea multă adaptabilitate, sigur strică." (*Printre cărți*, Editura Eminescu, 1973, p. 143).

Ascultă, Dunca, înțelege-mă, într-un fel e frumos. Se restabilește autoritatea paternă, ne transformăm într-o nouă familie cu noi întemeietori, iar noi vom fi fiii blînzi, sperînd, de-abia sperînd la o fărîmitură de moștenire. Tulbureala se termină și apare structura, cristalul, forma. Haosul devine cosmos, sub ochii noștri, dur, nemilos, așa cum a trebuit să fi fost și creațiunea dintîi, dacă a existat vreodată[24]. Nu vom mai fi copiii risipiți și risipitori. De o parte va fi raiul și de alta iadul. Tu, dragul meu, ai ajuns, înaintea mea, la momentul alegerii. Te invidiez. Dacă accepți, ești sigur prin *faptă*, nu prin declarațiile tale. Mai sigur decît printr-un act, deci tot o faptă, însă eroică. Pentru că de eroism ne putem dezice, în orice clipă ne putem dezice. Oricine are dreptul să strige: eu nu mai vreau să fiu erou, mă dezic de sacrificiile mele, de tot ce am făcut măreț. Dar nu și de rușine. Rușinea se lipește de noi, nu putem renunța, ea este adevărata fixare. Și din acest moment toate căile devin deschise. Eu n-aș ezita nici o singură clipă, nici o singură clipă. Și nu din dorința ieftină de parvenire, nu, ci din marele sentiment de siguranță pe care ți-l dă ierarhia, din sentimentul de paternitate. De la tine decurge lumea, a fi sus înseamnă să fii un întemeietor, sau cineva solid înfiripat în șirul întemeierilor. N-aș refuza această șansă pentru niște meschine scrupule morale, bazate pe un adevăr incert și fără consecințe. Adevărurile sînt importante numai dacă au consecințe, și acest adevăr special, adevăr istoric, mai important decît niște banale fapte, naște vaste consecințe, întemeiază o mitologie. Totul are caracter de mitologie, pînă și exorcismul, spălarea greutăților, a unor păcate și insuficiențe, prin victime. Tu vei contribui, ți s-a deschis posibilitatea, să pui o cărămidă la zidirea nevestei lui Manole în această construcție, mă refer la construcția

---

24 Interpretarea lui Mateescu se construiește pe reafirmarea modelului de tip familial al autorității, justificator în sine, deasupra moralei.

abstractă. Să nu eziţi. Eu va trebui să-mi fac drum mai greu, mult mai greu"[25].

Mateescu tăcu din nou şi pe mine mă cuprinse spaima, mai ales pentru că tăcerea lui fu curmată de un rîs încetişor, satisfăcut, care crescu mai tîrziu. Se zgîlţiia de rîs şi apoi mă lovi peste umăr şi continuă, cu un ton scăzut:

„Aşa s-a întîmplat. Totdeauna, aşa s-au făcut piramidele. Geniile răului au fost învinse prin sacrificii umane. Uneori mă furişez să văd coloanele venind de la muncă şi mă gîndesc, aşa a fost totdeauna, totdeauna. Acestea sînt sacrificiile începutului. În lumina amurgului stau şi văd cum se tîrăsc şi mă gîndesc: fac la fel, dar îngroapă totodată şi neghiobul lor vis egalitar. Ştiu, îmi vei spune, îmi vei striga: acolo sînt rudele tale, fraţii tăi, verii tăi de sînge, tîrînd roabe cu pietriş, sfîşiindu-şi mîinile în pietre ascuţite. Ei şi! Istoria este aspră, şi cu ei, gata. Însă totul se va reface, cu acei care pot să reziste. Să nu refuzi, să nu te sinucizi ca un prost."

Îl uram pe Mateescu, pe el şi visul lui de autoritate paternă, de ordine şi ierarhie cruntă, gîndirea lui cu adevărat de dreapta. Însă eu eram aici nu să mă desfăt cu formarea unei ierarhii, ci pentru că fugisem de una, şi pe atunci nici măcar nu-mi dădeam seama de acest lucru cu destulă claritate, nu-l contemplam, ci îl simţeam cu toată fiinţa. În sinea mea mă opuneam bătrînului, şefului clanului, şi din nou, ca odinioară în copilărie, am să-ţi povestesc poate odată, din atlasul cu păsări, vulturii acvatici ameninţau să se ridice[26].

---

25 Cinismul lui Mateescu e împins foarte departe, pînă la eludarea problemei eticului, preschimbată mai întîi în simple „meschine scrupule morale". La limita dintre satiră, caricatură şi gravitatea de tip dostoievskian a promiscuităţii interioare, personajul şi-a urmat destinul, eşuînd sub masca slugărniciei purtată după zece sau cincisprezece ani ca inginer-şef în uzina lui Vinea („grăsos", cu „bărbie dublă" şi „flască" — în Capitolul V, *ed. cit.*, p. 129—130).

26 Încă o dată lait-motivul „păsărilor", făcînd legătura între structurile existenţei din copilărie şi acelea ale noii situaţii-limită, ambele reductibile la arhetipul ierarhiei familiale.

Şi ştiam că el face parte dintre adversarii cei mai periculoşi, nu cei ce uneltesc împotriva şansei unei lumi noi, ci mult mai grav, vor să-i schimbe, acceptînd-o fals, doar micul semn din faţă, plusul în minus. Şi era fundamental fals, pentru că nu era vorba de nici o piramidă mortuară, ci de o nouă civilizaţie, în opoziţie cu cele dinainte, construită pe entuziasm şi participare, nu pe nişte cazuri particulare şi frică. Majoritatea erau participanţi.

N-am stat însă să-l combat, nu eram în momentul discuţiilor teoretice, argumentele, multe, îngheţaseră în mine. Acum de-abia îmi era frică, şi nu numai de mine, pentru mine, ci vedeam situaţia în mare, învăţam din sofista demonstraţie a lui Mateescu preţul posibil al unor nedreptăţi. Şi eram mai hotărît ca oricînd să nu primesc, tocmai pentru a salva ideea[27].

M-am ridicat deci fără să-i spun un singur cuvînt şi am alergat lăsîndu-l acolo, la marginea rîpei, am auzit că strigă ceva după mine şi glasul lui mi s-a părut jalnic, ca de lup, însă nici n-am întors capul. A doua zi trebuia să dau răspunsul definitiv, şi în grabă mi-am făcut un plan, am hotărît să plec şi să întreb, să conving, să conjur un prieten vechi, la Bucureşti. Pe Mateescu nu l-am mai văzut de atunci niciodată.

Margareta se ridicase în ultima parte a povestirii şi acum ar fi putut să strige: „Eu l-am văzut, îl cunosc pe inginerul Mateescu, e prietenul bărbatului meu, îmi venea adeseori în casă şi am auzit, sub o formă sau alta, aceste lucruri din gura lui. I-am simţit mîna libidinoasă plimbîndu-se pe braţul meu şi buzele lui unsuroase mi-au zîmbit cu ascunsă îmbiere, paralizată numai de frica de mînia bărbatului meu, şeful lui, mai mare în linia ierarhiei". Însă Margareta tăcu

---

27 Afirmare clară a „idealismului" moral al lui Liviu Dunca. Opţiunea sa îl plasează definitiv în planul abstracţiunii, paralel celui real.

pentru că nu era povestea ei și fu cuprinsă doar de un ușor tremur. Liviu Dunca se opri din povestire, o acoperi cu haina lui și scoborîră. Povestirea o va continua, îi promise ca și cum ea ar fi vrut s-o audă, a doua zi.

CAPITOLUL X

Scoborau pe aceeași vîlcea, îngustă, printre smocurile rare de iarbă umedă, Margareta în față, subțire, dreaptă, cu brațele îndepărtate ușor de trup, ca pentru un subtil balans, în urma ei Liviu Dunca, ușor aplecat de spate, de vîrsta lui adevărată, cu privirile grele acoperite pe jumătate de pleoape. Distanța dintre ei creștea și se micșora, uneori Liviu Dunca era foarte aproape, gata să întindă mîna și s-o cuprindă, apoi renunța și rămînea în urmă, distanța creștea și o putea vedea pe Margareta în întreaga ei eleganță, subțire și aproape inaccesibilă[1]. Dealurile din jur se mohorîseră de seară și de altceva, secretat de el însuși, o întunecime care ștergea contururile și le făcea străine, greoaie, plicticoase.

În mijlocul acestei mohoreli generale el scobora fără să capete curajul să atingă femeia din față, dominat de amintirile lui. Pentru că ele nu încetaseră să-l bîntuie odată cu mărturisirea. Fuga aceea, direct de la întîlnirea cu Mateescu la gară, luarea primului tren, cu vilegiaturiști prea veseli și prea bronzați întorcîndu-se de la mare, un grup de tineri care cîntau cu gura pînă la urechi, adolescentul înalt, deșirat, făcînd pe dirijorul cu gesturi prea largi, ridicole, o fată cu

1 Înainte de a-și relua istorisirea, Liviu are conștiința „depărtării" dintre el și Margareta, a imposibilității reale de comunicare între ei. E — pe de o parte — un „efect al oglinzii", care te condamnă la singurătatea autocontemplativă, căci dincolo de suprafața ei nu poți trece; dar e și — pe de altă parte — eroarea de perspectivă a lui Liviu, agravată către final și concretizată în credința lui că eșecul existențial e definitiv și irevocabil, că orice drum nou e închis, că Margareta e „aproape inaccesibilă".

trăsături ascuțite, rîzînd prea tare, agitîndu-și picioarele lungi, cu genunchii ascuțiți. Acum, cînd nu povestea, scoborînd vîlceaua, amintirile aveau o pregnanță halucinantă, parcă s-ar fi întîmplat cu o zi înainte, mai pure și mai puternice, stîrnite de imaginație, decît dacă ar fi fost chiar atunci în fața lui[2]. Ce cîntau tinerii aceia, dezmățații aceia de tineri, chiar în noaptea lui de fugă? Vedea numai gurile lor deschizîndu-se și închizîndu-se, guri pe care timpul și imaginația le lărgiseră în memoria lui, din cauza scîrbei nejustificate pe care o resimțise atunci, semănau cu niște guri de batracian, broaște orăcăind la lună bezmetic, cu toată furia primăvăratică a rutului general, animal și vegetal. Și el, stînd într-un colț, cu capul sprijinit de geam, neputînd să-i mai suporte, acrit încă de la începutul seriei de evenimente grave care l-au marcat, văzîndu-le fără voie fețele în oglinda murdară a ferestrei vagonului. Întinzînd automat controlorului un bilet de tren, alt bilet decît cel care trebuia, căutîndu-se apoi disperat prin buzunare ca să-l găsească pe cel bun, negăsindu-l, scormonirea buzunarelor, un sentiment de coșmar, cînd nu știi ce cauți, cu adevărat, ai de făcut un lucru urgent, ai pierdut ceva și nu știi ce, greutatea aceea nelămurită din piept, sudoarea lipicioasă și scîrboasă și zîmbetul pierind de pe fața conductorului. Fata aceea cu picioarele lungi privindu-l ironic, drept în față, și furia lui. În sfîrșit găsirea biletului, sfîrșeala și mereu, nedespărțită, frica de a nu fi descoperit, nu pentru că părea că vrea să fugă de luarea unei decizii, cît pentru că o dată descoperit ar fi putut fi împiedicat să se întîlnească la București cu prietenul său, Cheresteșiu, cel plecat de mai mulți ani, care lucra chiar în securitate, unde avea un post important. Deși era sigur că nu va putea rezolva aproape nimic, că mersul său e mai mult o fugă decît căutarea unei explicații, că se vor trage concluzii nefavorabile. Și atunci își dădu seama că nu se va mai întoarce, că a ales deja irevocabil un alt drum, complicat și spinos, unde poate

2 Tema cunoscută: amintirile — mai reale decît realitatea.

să se piardă. Însă era dornic să ajungă mai repede la o consecință, să se termine totul mai repede. Tinerii aceia s-au liniștit și au tăcut, fata adormise și gura i se înmuiase, rămînind întredeschisă și nu știu cum lascivă. Afară pe culoar se auzeau mereu pași, se trînteau uși, mereu se făcea controlul biletelor și fiecare control era plin de pericole, sau cel puțin așa i se părea. Zgomotul trenului și ușile care se trînteau, rulajul ușii de la compartiment, fețele curioase care-l țințeau, apoi ușa se închise din nou, tropăituri de pași și somnul grupului de tineri, cu gurile căscate, lăsîndu-l singur, mai enervant încă decît cîntecele lor enervante de dinainte. Și toate cele care au urmat.

Margareta scobora vîlceaua și silueta ei avea o stranie eleganță, mîinile îi stăteau depărtate de corp, mersul ei avea o grație hieratică, neobservată pînă atunci. Pășea de-abia atingînd iarba, mai mult pe vîrfuri, atitudinea ei era puțin absentă și-i dădea o notă de irealitate. Așa s-au strecurat pe lîngă cînepiște și au pătruns în curte, pe sub merii cu frunzișul rotat și au ajuns în fața casei unde i-a așteptat fetița. Ea a observat, instinctiv și-a dat seama și a fugit, ascunzîndu-se, n-a mai apărut toată seara. Nici țăranca n-a mai fost atît de vorbăreață, întoarsă înspre grijile ei. Au băut puțin lapte în tăcere și apoi s-au retras în locul unde au dormit cu o noapte înainte[3], însă între ei a apărut un mic spațiu pe care nici unul, nici celălalt nu încerca să-l reducă.

Liviu Dunca n-a mai putut și, ridicîndu-se în cot, a spus:

— Să-ți povestesc mai departe. Trebuie să-ți povestesc chiar în seara asta, pînă la capăt.

---

3 În aer liber. Trebuie observat că spațiile de joc sînt importante în *Păsările:* pe de-o parte, ele își „oglindesc" locatarii (bircurile, uzina, apartamentul Victoriței, casa cu tablouri etc.); pe de altă parte, spațiile deschise sînt rezervate personajelor care au ele însele o deschidere către metafizic, către contemplația superioară (Liviu istorisește către Iulia în afara orașului, iar lunga confesiune către Margareta are loc sub cerul muntelui).

— Poate e mai bine să lăsăm pe miine. Să mai petrecem așa, dacă mai putem, măcar seara asta, măcar noaptea asta. Bănuiesc ce s-a intimplat, dar nu trebuie să aibă nici o importanță pentru noi.

— Te-ai plîns că viața ta a fost lipsită de evenimente, să-ți povestesc cum ar fi putut fi.

— Dar acum mi s-a întîmplat ceva. Mi se întîmplă. Nu mai este lipsită de evenimente. Să lăsăm așa, măcar pentru noaptea asta. Miine, la lumina zilei, va fi altceva.

Liviu Dunca tăcu, părînd că s-a învoit, și se apropie de ea. Au stat așa cîteva minute, însă apăruse o ciudată paralizie a relației lor, faptul că erau unul lingă celălalt nu mai avea atita importanță. Liviu Dunca se ridică din nou, brusc, și o întrebă:

— De ce nu mă iubești cu tot ce mi s-a întîmplat? Așa ar trebui să mă iubești, cu trecutul meu, cu obsesiile mele, dacă vrei, cu nevrozele mele. Numai atunci ar fi ceva solid, adevărat.

— Dar așa te și iubesc. Cu tot ce ți s-a întîmplat.

— Atunci de ce nu mă lași să-ți povestesc mai departe? De ce ți-e frică să mă auzi? E foarte important pentru mine să-ți spun chiar acum tot ce s-a întîmplat atunci. A izbucnit totul fără premeditare.

— Vreau să-mi povestești. Însă nu acum, nu în seara asta. Nu știu precis pentru ce. Cînd povestești nu mai ești cu adevărat lîngă mine, ești foarte depărtat și absent[4], nu mai contez atît de mult, deși mie îmi povestești și simt un fel de gelozie. Poate aș vrea ca totul să înceapă chiar acum. Să ne eliberăm și să începem totul de la început. Îți povestești numai ție, de aceea voiam să amîni. Deși, dacă vrei neapărat, povestește.

— Da, am să-ți povestesc. Să nu-ți fie frică. Am să-ți povestesc o dată, acum, și apoi vom fi liberi să începem totul

4 Margareta îl simte și ea pe Liviu „departe“, confirmînd astfel existența „distanței“ pe care el o pune artificial între ei.

de la început. Însă trebuie să-ți spun ce s-a intîmplat. Tocmai să încep de la început, să ștergem totul și să simplificăm totul.

Am alergat atunci la gară și am luat primul tren, plecînd spre București, cu orice risc, oferind poate o explicație ce se putea întoarce împotriva mea, părînd că vreau să fug. Însă mă duceam să mă sfătuiesc cu un prieten, cu un om mai în vîrstă, cu care lucrasem înainte cu cîțiva ani. Fusese șeful meu, ne împrietenisem, deși nu acesta era exact termenul poate, aveam lungi discuții împreună, eram foarte apropiați. Ilegalist, activist de profesie, de vreo doi ani plecase, nu-l mai văzusem. Fusese chemat la București și lucra la securitate, era destul de important, îmi închipuiam. Aveam o deplină încredere în el, în onestitatea sa și știam că mă prețuise în mod deosebit și s-a deschis față de mine mai mult, decît față de oricine. Aveam încredere reciproc, puteam discuta pe față. Pe drum mi-a fost frică să nu fiu oprit, să nu fiu adus înapoi. Doar îmi dădusem seama, cînd m-au căutat la inginerul Radu Constantinescu acasă, că eram sub supraveghere, mi se cunosc toate mișcările. La gară trebuie să fie cineva care mă cunoaște. Mi-a fost frică la fiecare haltă că se va urca cineva, mi-a fost frică să nu fiu oprit la Gara de Nord. Orice privire aruncată asupra mea mi se părea că mă pune în pericol. Și, în plus, aveam și un presentiment că este ultima mea călătorie, cel puțin acum, că nu voi putea rezolva nimic, că nu voi fi înțeles. Însă trebuia să vorbesc, mai ales după discuția cu Mateescu, pericolul pentru alții era mai mare, nici măcar nu se putea cuprinde. Plecasem sub imperiul unui impuls, gîndurile mele erau neclare, confuze, nu știam ce voi spune exact, în ce termeni voi protesta și pînă la ce limită. În timpul călătoriei îmi împărțeam vremea între frica de a nu fi împiedicat să ajung, o frică de coșmar, ca și cum mi s-ar putea bara o soluție, și planuri idioate și banale, ca și cum nimic nu urma să se întîmple, momentul va trece fără urme și fără consecințe și viața își va urma cursul normal. Mă voi întoarce și mă voi însura, apoi, după foarte puțină vreme,

ne vom muta la București, am să termin cu șantierul, totul va fi pașnic și firesc. Totdeauna ți se pare, în asemenea momente, că marile decizii nu fac parte din viața normală, că sînt paralele cu cursul ei firesc și că deciziile importante nu se întîlnesc deci cu ea niciodată, cu adevărat ca două linii absolut paralele[5].

Mă gîndesc acum că era un început periculos, ideea că evenimentele mari, sau evenimentele generale, în care erau cuprinși alții, marile schimbări istorice, nu se suprapun pe viețile noastre, sînt alături sau deasupra, ne privesc doar limitat, ne ocupă o perioadă și apoi totul reintră într-un sănătos și banal normal. Că istoria, ca să-i spun așa, se întîmplă într-o altă lume, deasupra capetelor noastre, și pe noi ne ating numai reflexele ei, umbrele ei amenințătoare, dar această atingere este temporară și mai degrabă e bine să ne ferim de ea[6]. Era o periculoasă partă, îți spun, și se materializa, în acea noapte de neliniște și frică, prin stupide visuri că nu se va întîmpla nimic, că de fapt nici nu se întîmplă nimic și eu joc într-un soi de piesă, machiat , pe o scenă străină, o realitate puternică într-un fel unde se rostesc marile cuvinte și se înfruntă marile pasiuni, dar apoi voi coborî de pe scenă, mă voi demachia și, îmbrăcat în haine de stradă, voi aștepta cuminte tramvaiul, amestecat cu ceilalți, și mă voi opri într-un colț, să cumpăr o pîine. Și aceasta este *adevărata* viață, cealaltă este o fantezie.

Am căutat prima cabină telefonică în gară, numărul de telefon într-o carte ferfenițită, am format numărul, uitîndu-mă cu grijă afară, unde se mai strînseseră să aștepte vreo doi-trei inși. Mi se părea că am văzut pe unul dintre ei în

---

5 Explicitare a *paralelismului* definitoriu pentru ideologia și structura *Păsărilor*. Liviu a reintrat în tensiunea povestirii și-și analizează reacțiile de altădată ca pe intuiții ale faptului că opțiunea lui se produsese la nivelul abstract al „deciziilor importante", complet deosebit de cel al „vieții normale".

6 Liviu continuă interpretarea, dînd „istoriei" un sens supra-real („schimbările" ei „nu se suprapun pe viețile noastre").

tren și că el mă privește suspicios, sau cel puțin cu un anumit înțeles. Centrala Ministerului de Interne era ocupată, am făcut din nou, și apoi din nou numărul, omul din fața mea, numai în cămașă, brunet și cu sprîncene groase și îmbinate, după un timp a apucat mînerul ușii cabinei, credeam că totul s-a sfîrșit după ce reușisem aproape, chiar în ultima clipă.

— Hei, tovarășu, nu lași și pe alții să vorbească? Doar vezi că e ocupat!

M-am făcut că nu l-am auzit, m-am întors cu spatele la el și am format din nou numărul, cu grabă. În sfîrșit mi-a răspuns o voce, l-am cerut pe colonelul Cheresteșiu, apoi sunetul unui telefon interior și am auzit o altă voce, de bărbat. Nerăbdătorul de la ușa cabinei dispăruse, probabil să caute un alt telefon, mă liniștisem. L-am cerut pe colonelul Cheresteșiu din nou și am răspuns întrebării cine sînt. A mai trecut un timp și în sfîrșit l-am recunoscut chiar pe Cheresteșiu.

— Vreau să vă văd imediat, i-am spus, într-o chestiune extrem de urgentă, care nu suferă nici un fel de amînare.

Cheresteșiu a tăcut, apoi m-a întrebat după o jumătate de minut ce mi s-a părut infinit de lungă:

— De unde telefonezi?

— Din Gara de Nord. Am sosit chiar acum cu trenul. Am venit anume să vorbim.

— Bine, îți trebuie cam un sfert de oră, douăzeci de minute să vii pînă la noi. Știi unde este, nu?

— Da, i-am răspuns, și am și pus telefonul înapoi în furcă, am luat un taxi, una din mașinile de pe atunci, un Plymouth obosit dinainte de război, cu vopseaua mîncată de vreme. Am ajuns în mai puțin de zece minute și m-am prezentat la informații. Nu se primise nici o notă, eu eram extrem de nerăbdător și nu l-am crezut pe ofițerul calm ce-mi controla actele metodic.

— Nu se poate, am strigat. Nu se poate. Doar am vorbit chiar acum cu tovarășul colonel.

— Lăsați, o să vină și bonul.

— Vă rog să-i dați un telefon.

— Bine, dacă sînteți *chiar* așa de grăbit.

Însă a continuat să-mi întoarcă încet buletinul. În sala mică de așteptare mai erau cîteva persoane, toți mi s-au părut extrem de îngrijorați, stăruiau în legătură cu cîte ceva în fața celor trei ofițeri calmi de la ghișeu, care păreau că au o cantitate infinită de răbdare. În sfîrșit a țîrîit un telefon, ofițerul meu l-a ridicat calm, apoi a tușit și a spus cu un ton puțin schimbat: Da, tovarășe colonel, s-a prezentat. Am înțeles, tovarășe colonel." Se întoarse după ce închise telefonul și făcu un gest din degete în spate. Un ofițer tînăr de tot, foarte subțire, aproape un copil, nu-i crescuse încă barba, apăru de undeva dintr-o încăpere din spate. „Ia-l pe tovarășul și du-l la tov. colonel Cheresteșiu. Știi unde?" Tinerelul (un sublocotenent) dădu din cap și mă invită să-l urmez. Am trecut drumul, am intrat într-un lift, apoi printr-un șir lung de coridoare, lungi și destul de întunecoase, cu numeroase uși gri, de metal, prin care se auzea ici-colo cîte un țăcănit de mașină de scris. Din loc în loc stăteau militari ce supravegheau, parcă pe jumătate adormiți în nemișcarea lor netensionată, coridoarele aproape pustii. Lumina se filtra sură, în ciuda zilei înăbușitoare de vară. Pe coridoare ardeau becuri obosite. La un moment dat am auzit un „psst, psst", și tinerelul meu însoțitor, care nu-mi spusese nici un cuvînt pînă atunci, mă apucă de braț și mă trase lîngă perete. „Să așteptăm aici", îmi șopti foarte încet la ureche, vocea lui înceată se potrivea cu întreaga atmosferă, m-am întors la comanda lui și am privit peretele vreme de două minute, în spatele meu s-au auzit pași tîrșiți apoi, după ce s-au pierdut pe preșuri ne-am întors și ne-am continuat drumul în tăcere prin coridoarele lungi și luminate

de becuri, trecînd pe lîngă aceiași subofițeri somnolenți și încremeniți la coturile culoarului sau în fața cîte unei uși[7].

În sfîrșit am ajuns și am fost introdus într-un birou mobilat doar de o masă mică și de două sau trei scaune. „Ședeți și așteptați", îmi spuse însoțitorul, și dispăru, închizînd foarte încet ușa după el. M-am așezat pe unul dintre scaune și am început să aștept. De data asta așteptarea era chinuitoare, eu venisem aici să mă sfătuiesc cu un om în care aveam încredere, să discut cu un prieten și nu aveam sentimentul acela de adversitate și încăpățînare care-mi făcuse suportabilă așteptarea prima dată. Mă uitam la minutarele ceasului care se mișcau prea încet, le fixam fascinat, obsedat de ticăitul tremurat al rotițelor pe care îl auzeam distinct în liniștea din jur. Din cînd în cînd vedeam pe sub ușă o umbră de întuneric care mă fascina, neînsoțită de nici un zgomot. Știam că trece cineva, pășind foarte încet, înfundîndu-și pașii în pîsla covorului ce se întindea ca un șarpe de-a lungul coridoarelor. Nu se auzea nici o mașină de scris, nici zgomotele orașului ca și cum întreaga clădire mare și albă în care mă găseam era așezată undeva într-un cîmp foarte izolat. M-am ridicat și m-am dus la geam. Camera dădea înspre o curte vastă și goală, și dincolo de ea se vedea bulevardul, trotuarul din fața sălii Dales, cea veche, cu grilajul unde stăteau uneori, seara, studenții. Strada era foarte îndepărtată, pînă la mine nu ajungea nici un zgomot, doar oameni punctiformi treceau fără sens și fără grosime, în dreapta și în stînga, ca niște desene de copii. Priveam bulevardul de sus, de la o mare înălțime rarefiată, mi-am

---

7 Ivasiuc pregătește terenul confruntării dintre Dunca și Cheresteșiu: descrierea noului decor mizează pe „întreaga atmosferă" degajată de culorile stinse (ușile sînt „gri", lumina „se filtra sură", becurile ard „obosite") și de liniștea importantă în care coridoarele stau cufundate (comenzile se dau prin abia auzite „pîsîituri", „tineretul însoțitor" șoptește „foarte încet la ureche", subofițerii sînt „somnolenți și încremeniți" — „somnolenți" pentru că locul pare un tărîm al puterii latente, zăgăzuite).

simțit palmele transpirate și m-am întors, așezindu-mă cuminte la locul meu și urmărind imobilitatea aparentă a minutarului ce se tîra de la o cifră la alta, condus de goana săltăreață a secundarului[8]. În tot acest timp nu m-am gîndit exact ce-am să spun, mi se părea că știu foarte bine în fond, că nu era nevoie de nici o pregătire, hotărîrea mea ținea loc de gînduri și formulări clare. Era într-un fel un semn al legăturii mele afective cu Cheresteșiu.

După mai bine de o oră în sfîrșit a intrat un ofițer în cameră și m-a invitat să-l urmez. Am mai făcut pe coridor doar cîțiva pași și am fost introdus într-un birou elegant, cu două uși, cu ferestre acoperite de draperii groase de catifea vișinie care umbreau camera. O masă mare era în fundul încăperii, iar în fața mesei două fotolii confortabile, și ele roșii, late și cu spătare înalte.

Cheresteșiu stătea în picioare, cu fața spre geam, și s-a întors un moment mai tîrziu. Nu-l mai văzusem de mai bine de doi ani, de cînd plecase de la noi, și l-am găsit schimbat. Se îngrășase puțin, nu mai avea tenul sănătos și ars de soare și de vînt pe care-l cunoșteam, nici privirea vioaie și puțin malițioasă, doar cu o sclipire ironică din cînd în cînd. Trăsăturile feței i se înmuiaseră sau mai exact i se îngreunaseră, obrazul căpătase o paloare de consum nervos și oboseală, părea mai în vîrstă, în mod evident. Expresia lui se schimbase și din cauza zîmbetului cu care mă primi, un zîmbet ce nu i-l cunoșteam, silit parcă, crispat.

— Te-am făcut să aștepți ca să termin niște treburi și să putem discuta în voie, fără grabă. Și să te mai liniștești. Stai jos acolo, și-mi arătă unul dintre fotolii și, după ce m-am așezat, se lăsă și el foarte încet, mi s-a părut, în celălalt fotoliu și-și aprinse o țigară. Îmi întinse una și am profitat de

8 Dunca are tot mai acut conștiința că se află într-un spațiu desprins de contingent, populat de „umbre" („vedeam pe sub ușă o umbră de întuneric"), „la o mare înălțime rarefiată", față de care strada (adică realitatea cotidiană) e „foarte îndepărtată".

pauza aprinderii ei ca să ies din panica bruscă ce mă paralizase din momentul în care am intrat şi l-am recunoscut.

O panică nouă, necunoscută, care mă făcea să nu mai ştiu ce spun, cum să încep, un fel de trac de examen. Eram blocat şi am rămas aşa şi după ce am terminat aprinsul ţigării cu chibrituri care se rupeau sau nu se aprindeau pentru că îmi tremurau vizibil mîinile. De aceea m-am adunat cu furie împotriva mea însumi şi n-am început normal, ci am izbucnit:[9]

— Nu trebuie să laşi să se întîmple aşa ceva. Trebuie să-i împiedicăm, trebuie să explicăm, să ne explicăm. Neapărat, ascultă-mă, nu e vorba de mine, că am intrat eu în afacerea asta, că am fost implicat.

— Ce să împiedicăm? mă întrebă lent şi şters Cheresteşiu. Ce?

— Ce se întîmplă. Ce se întîmplă acolo pe şantier, doar ştii.

— Cred că sînt împiedicaţi, nu?

---

9 Întrevederea cu Cheresteşiu e punctul cel mai de sus al tensiunii procesului de conştiinţă trăit de Dunca. Argumentele celor doi se ciocnesc, despărţindu-i de o parte şi de alta a unei baricade a opţiunilor. După ce avusese cu cîtva timp în urmă, pe şantier, sentimentul comunicării cu Cheresteşiu, Dunca îl găseşte „schimbat" şi intuieşte din start eşecul convorbirii. Portretul are acum rolul de a „anunţa" cu o clipă mai devreme atitudinea personajului. Scena a fost remarcată. Pe marginea ei, Eugen Simion a arătat că „De o raţiune superioară vorbeşte şi Cheresteşiu, la care terorizatul Liviu Dunca aleargă pentru a primi un sprijin moral. Cheresteşiu, devenit între timp colonel de securitate, e convins că rolul lui nu este de a medita asupra dreptăţii sau nedreptăţii, ci de a executa. El este un instrument al necesităţii şi, chiar dacă se îndoieşte de ceva, reprimă îndoiala, pentru că numai prin disciplină se poate construi ceva durabil" (*op. cit.*, p. 511). Pentru Nicolae Manolescu, scena este a doua „esenţială" din roman: „în scena cu Cheresteşiu, romanul este mult mai subtil şi confruntarea, psihologic pasionantă. [...] Aici adevărul uman al protagoniştilor umple scena. Totul e dramatic, memorabil, de o mare intensitate a sentimentului. Convins principial de dreptatea lui, Cheresteşiu e vulnerabil sufleteşte în faţa unui Liviu Dunca perfect onest şi riscînd totul pe o singură carte." (prefaţa la *ed. cit.*, p. XXII—XXIII).

M-am oprit. Știa desigur, de aceea mă primise în felul acesta, nefamiliar. Și era deja decis ce să-mi spună. Trebuia să fac un efort mult mai mare, să-l întorc din drum, să mă fac înțeles. I-am spus că nu poate fi vorba de nici un sabotaj, doar și el cunoștea condițiile în care se lucra, greutățile uriașe de învins. Eu nu știam de nici un fel de sabotaj, cel puțin eu.

— Poate nu ți-ai dat seama, îmi spuse. Poate n-ai fost atent.

— Bine, să admitem că-i așa. Atunci de ce să depun eu ca martor, să acuz tocmai eu niște oameni pe care-i socotesc nevinovați? De ce e nevoie? De ce această înscenare?

Cherestеșiu nu-și pierdea calmul. Se ridică și-mi spuse:

— De ce n-o iei ca un semn de încredere? Doar cineva știe ce trebuie făcut, nu-ți închipui că se face fără rost.

Am continuat să pledez, dar nu știam exact ce să spun, lucrurile erau foarte evidente și mă încurcau prin evidența lor, eram prea agitat, nu fapte concrete trebuia să spun, pentru că nu despre ele era vorba. Cherestеșiu m-a mai ascultat, cu răbdare, încă o vreme, apoi m-a întrerupt, ridicîndu-se în picioare, mergînd la geam, privind afară în stradă un timp, apoi întorcîndu-se spre mine brusc:

— Discutăm degeaba așa. Oricum, eu nu pot face nimic, n-am nici o putere, nu de mine depinde. Primesc și eu ordine și le execut, fiind convins că așa e bine. Eu nu țin toate firele în mînă și nici nu le cunosc. Mărturisesc că am aflat și am bănuit de ce ai venit la mine. Nu pot face absolut nimic și nu cred c-aș face, dacă aș putea. Pot să-ți dau însă un sfat. Iată-l: fă ce ți se spune. Nu încerca să împiedici zadarnic ce trebuie să se facă și, oricum, se va face. Uneori sînt necesare multe lucruri de care nu ești convins, cînd le privești dinafară. Și cred că aici greșești. Privești lucrurile dinafară, ca și cum ai fi un judecător imparțial. Gîndește-te însă că ești angajat, într-o luptă, ce ți se pare nedrept poate fi drept, uneori e greu, dar trebuie neapărat. Ce facem noi n-a făcut nimeni în aceste locuri și e imens de greu. Nu uita, trebuiesc eforturi și, în anumite condiții, pînă și demobilizarea, gîn-

direa prea tehnică şi indiferentă a lucrurilor e o formă d· sabotaj. Eu pot să-ţi spun un singur lucru. Dacă aş fi eu. aşa aş face. Mai mult, dacă ai fi fiul meu, ţi-aş da acelaşi sfat Eu am ales o dată, o singură dată în viaţă, şi n-am de gînd să mă mai schimb. Oricît de greu ar fi. Sînt lucruri, ţine minte. ăsta e esenţialul, care trebuie făcute, pe care nu le înţelegem pe deplin în fiecare clipă, dar nu ne pot fi explicate, nu avem căderea. Gîndeşte-te larg, la scară istorică.

Cheresteşiu se opri, se întoarse iar spre geam, îşi aprinse o nouă ţigară, mişcă încet perdeaua, apoi se întoarse şi-mi spuse:

— Asta este. Gîndeşte-te, alege o dată, şi fă. Ştiu că eşti cinstit, nu mă îndoiesc de dumneata. M-am legat de dumneata, acolo. Tocmai de aceea îţi spun aşa, cum mi-aş spune şi mie însumi. Alege o cale şi mergi pe ea pînă la capăt. În lumea noastră, în timpul nostru, numai aşa se poate trăi. Altfel nu simţi decît neputinţa. Aminteşte-ţi, într-o noapte ţi-am spus că uneori mă chinuie, m-a chinuit sentimentul neputinţei, n-am putut salva ce mi-a fost mai drag. Trebuie să realizăm şi imposibilul, cu orice preţ, oricît ne-ar costa. Alt sfat nu pot să-ţi dau, pentru că nici eu n-aş face altfel. N-aş face şi nu fac.

Atunci de-abia am căpătat glas şi i-am spus:

— Nici eu nu vreau să precupeţesc nici un efort. Şi eu. ştii foarte bine, foarte bine, nu m-aş da în lături de la nimic şi, dac-ar fi vinovaţi, dacă aş crede acest lucru, n-aş sta la îndoială. Dar mă întreb: Ce ne costă? Numai vieţi omeneşti? Ar fi mult, dar aş accepta. Să nu ne coste mult mai mult, infinit mai mult decît chiar liniştea noastră şi vieţile noastre. Să nu uităm, problema nu este să faci o lucrare, să realizezi un obiectiv, oricît de mare ar fi, oricît de important ar părea, ci *altceva*, o altă lume, în care destinul să nu mai aibă loc. O lume pe care o facem *noi*, ştiind aceasta.

Începusem să înţeleg, dintr-o dată, tocmai prin insuficienţa cuvintelor care se interpuseseră între noi. Erau prea multe şi prea solemne, riscam să devenim prizonierii lor.

devenisem chiar prizonierii lor și ne închideau calea simplă de atingere, de comunicare, din noaptea aceea, de care vorbise el acum. Acolo trebuia ajuns, nu să ne pierdem în abstracțiuni, în destin și nedestin istoric, în închiderea și deschiderea unei lumi. Oricît adevăr ar fi în acele abstracțiuni, ele ne izolau, nășteau sentimentul justificărilor. Dintr-o dată, cuprins de un mare val de căldură omenească, simplă, am țîșnit de pe scaun. Vorbisem pînă acum prea mult, în limbi deosebite. M-am aruncat aproape înspre Cheresteșiu, așa că el, surprins, s-a dat un pas înapoi, neștiind ce vreau să fac.

— Ascultă-mă, am strigat, luîndu-l de umăr. Ne pierdem în cuvinte. E foarte simplu. Poți să pedepsești niște oameni nevinovați?

— Nu știu dacă sînt nevinovați![10]

— Atunci află, am strigat, află, cercetează și numai dacă ești convins pedepsește-i. E doar foarte simplu. Trebuie să fii, trebuie să fim drepți, să putem privi pe oricine în față. Nu-mi luasem mîna de pe el, îl strîngeam bărbătește, îl priveam drept în ochi și îi repetam: totul este foarte simplu. Nu trebuie distruși niște oameni nevinovați, nu trebuie să curgă sînge nevinovat. Atît. Totul este foarte simplu, să

---

10 Patetism extrem al confruntării, prelungit și în paginile următoare. Problematizînd ideea opțiunii morale la scara istoriei, personajele lui Ivasiuc ating miezul fierbinte al eseismului de tip romanesc, „dramatizat", implicat într-o regie a replicilor care se înfruntă și se contrazic. „Eseismul" i s-a reproșat adeseori prozatorului, care s-a „apărat" cu argumente de justețe, precum: „Că există lungi pasagii direct eseistice în proză nu e o noutate în roman." Spunînd asta, Ivasiuc adăuga cu ironică modestie: „Aș fi fost foarte mîndru s-o fi inventat eu, dar cele mai frumoase pagini din «Frații Karamazov» sînt chiar ale eseului lui Ivan despre Marele Inchizitor. Desigur, nici prin gînd nu-mi trece să consider că vreo «dizertație» din vreuna din cărțile mele se ridică la acest nivel. Nici măcar la nivelul dizertației de o sută de pagini despre muzică a lui Thomas Mann din «Doctor Faustus», dar noi nu discutăm, sau nu s-a discutat, cît de bune sînt aceste eseuri în romanele mele. Noi discutăm dacă e valid reproșul că ele există ca atare." (dintr-un interviu de Maria-Luiza Cristescu, datat 1973, în *Vatra*, an IX, nr. 6 (99), 20 iunie 1979, p. 15).

nu ne pierdem în cuvinte mari, în istorie. Să despărțim binele de rău, să nu facem răul, îl știm, îl bănuiește fiecare, nimeni nu se înșală cu adevărat.

Atunci, brusc, Cheresteșiu se smulse din strînsoarea mea prietenească, fața i se înăspri, pierdu expresia aceea nouă ce nu i-o cunoșteam, zîmbetul silit și puțin crispat, aerul de reținere puțin obosită. Deveni în parte așa cum îl cunoșteam, corpul său se îndreptă. Se dădu-în lături și strigă:

— Și ce vrei să fac? Să mă răzvrătesc, să mă răzvrătesc împotriva oamenilor alături de care am luptat, împotriva alor mei? Ce vrei să fac? te întreb. De unde am eu siguranța, siguranța deplină că tocmai ei greșesc și ceilalți sînt nevinovați ca să-mi justifice această răzvrătire? De unde să știu și de ce să cer explicații, ca și cum nu i-aș crede? Mi se spune: ești în război, știu că sînt într-un război, și execut ordinele care-mi sînt date, ca pe front. Eu atît încerc, să nu împilez pe nimeni, să nu pretind ceea ce eu nu cred, ci adevărul, să nu mă bănui eu, pe mine, acolo unde eu răspund. Dar în rest execut ordinul. Eu răspund doar pentru sectorul meu, de aici și pînă aici. Încolo, nu pot să controlez și n-am dreptul s-o fac. De aici și pînă aici, atît, în limitele mele, în mărginirea mea. Eu îmi fac datoria, atît. Așa am fost învățat și așa am să mor.

— Și dacă ești convins de contrariul?

— Nu sînt convins, pentru că nu pretind că știu tot. Și nu-mi poți cere să mă răzvrătesc.

— O dată ai făcut-o.

— Da, dar nu erau ai mei. Pe ceilalți îi știam, știam că mint, vedeam, pe ai mei nu i-am prins încă.

— Și dacă i-ai prinde?

— Nu i-am prins. De ce să mă îndoiesc?

Cheresteșiu tăcu și se uită cu ochii tulburi la mine. Apoi se așeză greoi în fotoliu, cu aceeași mișcare parcă prea înceată, prea apăsată, ca și prima dată, și-mi făcu semn să stau și eu. L-am refuzat și am rămas în picioare, el însă a insistat și pînă la urmă m-am așezat.

— Ascultă, îmi spuse el. Ai vrea să mă îndoiesc. Ți-e ușor să spui, dar eu, aici, nu pot, nu pot nici măcar o singură clipă. Nu aici e locul unde-ți poți permite cea mai ușoară slăbiciune. O revoluție e o treabă complicată, mai complicată chiar decît îți poți închipui, decît mi-am închipuit eu, cînd eram tînăr și am pornit pe acest drum. E mai ușor să urăști, cînd ești în opoziție, cînd ești asuprit, cînd ai tăi n-au pîine. Dar aici nu e așa de ușor. Chiar atunci cînd ai sigur dreptate, absolut sigur, și atunci e greu, pentru că e vorba de viața și libertatea oamenilor, de suferință. Trebuie învinsă orice rezistență, sînt mase întregi de dislocat, pentru că altfel nu se poate face ca să sfărîmi vechile rînduieli, cu prestigiul lor, cu vechimea lor. Eu nu pot să-mi permit să mă îndoiesc. Ți-e ușor să spui: controlează-i. Aici trebuie să cred cu încăpățînare în buna-credință a șefilor mei. Și am să-ți mai spun ceva. Nu e vorba numai să nu te îndoi, să nu te frîngi, să-ți învingi slăbiciunile, care uneori sînt obișnuite sentimente omenești, mila, compasiunea, oroarea față de brutalitate. Dar mai este un pericol. Să nu degenerezi, să nu te lași corupt de putere[11]. Nu pot face nimic în cazul tău, nimic, problema mă depășește. Dar asta nu înseamnă că n-am putere, foarte multă putere. Și am văzut oameni degenerînd, chiar oameni foarte tineri. Eu nu pot să-ți povestesc, dar acum cîteva zile, fără voia mea, am fost martorul unei scene, am surprins-o la doi pași de aici. Se dezlănțuise cineva, o femeie. Uneori nu e ușor să te împiedici să-ți fie greață de oameni, de unii oameni, de ceea ce se poate ascunde în ei. Stau tot timpul

---

11 Tema *puterii*, după Eugen Simion „tema mai profundă a cărții" (*op. cit.*, p. 512). Ea l-a obsedat pe Ivasiuc, însă nu în sensul care ar fi rezultat dintr-o proză realist-socială ortodoxă, ci în acela abstract, teoretic, ideologizat din parabola *Racului*. (Obsesia acestui tip de *putere* l-a putut conduce înspre meditația asupra „puterii scriitorului", despre care a vorbit într-un articol publicat în chiar dimineața zilei sale ultime — v. *Puterea scriitorului*, în *Contemporanul*, nr. 9 (1582), 4 martie 1977, p. 1).

pe marginea unei prăpăstii și, ca să nu cad, într-o parte sau în cealaltă, trebuie să cred, trebuie să cred cu înverşunare, cu încăpățînare. Dacă n-aș crede, aș fi pierdut și nimic nu s-ar justifica. Ușor ți-e ție. Cheresteșiu tăcu, obosit, și închise ochii. Cu ochii închiși, adăugă: Cîte mi-au văzut ochii aici. Și nu sînt un om slab.

Am tăcut și eu, impresionat. Începeam să înțeleg ceva, dar nu mă puteam împăca încă, în acel moment, cu ideea. Trebuia să mă mai gîndesc și mă gîndeam, dar nu știam cum să încep. De aceea am rămas surprins cînd l-am auzit spunînd:

— Dacă nu vrei, mă rog, am să văd ce pot face. Poate voi reuși. Să iei calea cea ușoară, să-ți vezi de meserie și să lucrezi cinstit. Știu că ești un foarte bun specialist și avem nevoie. Am să încerc. Voi face tot ce-mi va sta în putință.

Deschisese ochii, dar nu mă privea, ci undeva departe, deasupra capului meu, părea extrem de obosit, se ridică, făcu cîțiva pași prin cameră și rămase la geam. Atunci sună telefonul, unul din telefoanele de pe birou, și Cheresteșiu se grăbi să-l ridice. Cînd auzi vocea din aparat, instinctiv, se îndreptă. „Să trăiți, spuse el, apoi adăugă: da, e aici. Am înțeles, vin chiar acum, nu, lăsați, mai întîi vin eu la dumneavoastră", și închise telefonul.

— Ascultă, îmi spuse el. Mai gîndește-te, faci cum vrei, nu te silește nimeni. Am să te mai las să te gîndești și am să văd ce pot face. Apoi se îndreptă spre ușă și, înainte de a ieși, se mai opri o dată, se întoarse spre mine și, ridicînd o mînă în aer, undeva deasupra, îmi spuse: Să ne facem fiecare la locul lui datoria, atît.

Cînd ieși pe ușă am avut sentimentul că mergea puțin aplecat, ca și cum acea necesitate de care vorbise îl covîrşea, o simțea cu umerii și cu spatele, îl apăsa ca o forță fizică, pipăibilă.

Am rămas din nou singur, vreme de mai bine de o oră. Dar nu-mi mai dădeam seama de scurgerea timpului, mă gîndeam febril, uneori confuz, perindîndu-mi imagini dispa-

rate prin cap, alteori precise, cu tăiș. Trebuia să-i spun, îmi ziceam, am să-i spun, cînd se va întoarce: Lucrurile sînt simple, trebuie evitată nedreptatea. Îndreptarul este străvechi și pînă acum nu ne-am ținut de el, zdrobiți tocmai de necesitatea socială: să nu minți, să nu ucizi. Să nu verși sînge nevinovat. Restul sînt sofisme, justificări. Însă îmi venea apoi din nou în minte ce mi-a spus, în a doua parte a conversației, cînd am spart carapacea aceea convențională de siguranță de sine. Poți să te ții de aceste precepte simple cînd ești angajat într-o asemenea întreprindere, într-o asemenea luptă? Trebuie să poți, îmi răspundeam. De aceea o și faci, de aceea ai început. Poți să nu ai încredere în ce ți se spune? Trebuie, nu ai dreptul să devii un executant orb, justificat de ideea abstractă a unei necesități istorice, a unui destin. Și dacă totuși acest destin există, această necesitate își pretinde victimele, pentru moment, pînă cînd vei rezolva cu adevărat situația? Da, îmi spuneam, ai însă dreptul să te ocupi doar de sectorul tău, să-ți admiți cu atîta ușurință limitele, să te vezi limitat și copleșit? Dar n-ai nici dreptul să spui, odată ce ai admis premisa fundamentală a unei violente răsturnări, a forțării ritmului istoriei: eu mă retrag, eu nu pot să fac asta. S-o facă alții în locul meu, eu mă voi ocupa doar de treaba mea, cu mîinile curate, în afara oricărei răspunderi, pentru că dacă ai admis premisa fundamentală, răspunzi și tu, dacă o profesezi. Și totuși nu poți admite necesitatea oarbă, care să te conducă de undeva, de dincolo. Iar oamenii aceia sînt nevinovați, restul sînt cuvinte.

Așa mă gîndeam, voiam să mă ridic din fotoliu și să mă plimb prin biroul acela spațios, dar nu aveam energia necesară, febrilitatea mea era interioară. Nici nu mi-am aprins o țigară măcar. Cînd, deodată, rapid, aproape zvîcnit, intră Cherestesiu, în cameră, mai puțin liniștit decît atunci cînd ieșise. Avea obrajii palizi, acoperiți de mici pete roșii. Se opri mai întîi lîngă ușă, apoi se hotărî și, cu pași mari, se apropie de birou și se așeză pe scaun. Mă privi o clipă, apoi îmi spuse: „Nu mai ai de ales. Sau nu mai ai decît cîteva

clipe. Nici nu trebuia să mă mai vezi, dar am obținut lucrul ăsta, altfel îmi era rușine. Recunoaște, fă ce ți se spune, altfel e foarte grav. Extrem de grav. E ultimul minut."

L-am privit lung, cîteva clipe, apoi fără nici un efort, cu o mare siguranță și liniște, pentru prima dată cu siguranță și liniște, i-am răspuns: „NU. În nici un caz. Știu că sînt nevinovați."

— De unde știi? De unde? Dar nu mai vreau să mai începem de la capăt, nu mai vreau. Vei fi condamnat pentru omisiune de denunț. Chiar cei pe care-i aperi vor recunoaște asta, că ai știut, că ți-au spus.

— N-au decît. Acesta este ultimul meu răspuns.

Cheresteșiu ridică din umeri, mă privi lung, apoi lovi cu pumnul în masă, zăngănind toate obiectele de pe ea, și strigă: „Eu am ales o dată, am ales, nu sînt bătut de vînt, de ici de colo, ca orice mic intelectual burghez."

Era forma lui de destin, acea alegere, și i se supunea ei.[12]

Ancheta are apoi un singur sens. Dunca evocă stările de spirit însoțitoare, mai mult decît apăsătoare.

[...] În curînd mi s-a comunicat sentința, nu eram bineînțeles condamnat la moarte, ci doar la cîțiva ani de închisoare, și am fost dus într-un alt loc, împreună cu alții, și prima seară acolo, scăpat din tensiunea acelei așteptări amăgită cu descoperiri, este unul dintre cele mai fericite momente din viața mea.[13]

---

12 Definitiv separați prin felul cum se raportează la ordinea morală, Dunca și Cheresteșiu (nu numai acesta din urmă) întruchipează două tipuri de *destin*.

13 Zarurile au fost aruncate și opțiunea lui Dunca nu mai are întoarcere. E interesant de observat că au existat comentarii critice care au „judecat" personajul în plan realist-psihologic, cu o asprime datorată inadecvării de perspectivă (vezi comentariile lui S. Damian sau N. Balotă), pînă acolo încît Paul Georgescu a avut ironica părere că Dunca încearcă „să aplice Revoluției normele moralei kantiene, ceea ce e înduioșător", l-a crezut „țanțoș de atitudinea sa negativă, kantiană" și a ajuns să-l numească „june kantian zăpăug" (sic!) (*op. cit.*, p. 143).

Şi în curînd, curînd pentru acel timp lung în fiecare clipă şi scurt dacă-l gîndeşti din urmă, fiind prea sărac în evenimente, aveam să descopăr o ultimă implicaţie a acelei descoperiri ale mele, care o anula, într-o anumită măsură.

Liviu Dunca tăcu o clipă, ca să-şi orînduiască amintirile ce-l copleşeau, scenele pe care nu putea să le uite cu adevărat, ca să fie cu adevărat demonstrativ, parcă dintr-o dată mărturisirea lui spontană ar fi avut nevoie de grijă, ar fi trebuit să convingă, ca pledoaria unui avocat. De data asta se adresa precis cuiva, nu mai era o formă a vorbirii de unul singur, ca pînă acum. Se uită pentru prima dată cu atenţie la Margareta, mişcîndu-şi privirea peste ea ca obiectivul unui aparat cinematografic. Fu surprins de expresia ei de concentrată atenţie, de aviditate, total deosebită de detaşarea firească a relaţiilor lor de pînă atunci, de dragostea lor cu o notă tinerească, de camaraderie de tabără. Acum stătea fascinată, cu buzele întredeschise, dezvăluindu-şi dinţii mici şi ascuţiţi. După cîteva clipe îi simţi braţele cum se întind şi-i cuprind gîtul, îl atrag spre ea, corpul i se lipi de al lui, era fierbinte ca şi cum ar fi fost cuprinsă de febră. Îi simţi respiraţia pe gît, apoi urcîndu-se spre faţă. „N-am vrut asta, se gîndi Liviu Dunca, nu de asta i-am spus, nu de asta i-am povestit."

— N-am vrut să te impresionez, îi spuse el, reuşi să-i spună, tîrît în jos de strînsoarea ei.

— Taci, îi şopti Margareta, taci, să nu mai vorbim. Să nu ne mai aducem aminte niciodată de asta. Să nu ne mai aducem aminte. Am să te ajut să uiţi, să uiţi pentru totdeauna. Dar acum taci, n-are rost să vorbim.

Liviu Dunca nu se mai împotrivi, se lăsă dus, supus, de patima ei, simţi el însuşi că se pierde, se afundă în încordare şi plăcere, o simţi caldă, aprinsă, fremătătoare, posedată de o extraordinară energie, pe care nu i-ar fi putut-o bănui, nu ieşise niciodată pînă atunci la iveală. Nu se eliberă decît tîrziu din senzaţia de plăcută toropeală şi uitare de sine,

copleșit din nou de un fel de rușine pentru reacția ciudată a Margaretei. Își repetă din nou, ca și cum ar fi fost o legătură directă de la cauză la efect, că n-a urmărit asta. „Mi-e silă de mine, se gîndi. Toate întîmplările acelea au ajuns, au devenit un mijloc de a stîrni interesul." Începu să le vadă îndepărtate și străine, ca toată viața lui aproape, un șir de întîmplări care s-au petrecut cu altcineva, unei persoane cu care avea doar foarte slabe și întîmplătoare relații. Margareta stătea lingă el, tăcută și absentă. „Ce ciudată e", se gîndi Liviu Dunca. Își aduse aminte de ipostazele ei, numai în ultimele zile, de cînd erau împreună. Doamna înaltă, subțire și blondă, cu talie elegantă, pe care o văzuse pe stradă, amintindu-i vag de ceva din trecut, femeia detașată, rarefiată, *trăind sub semnul oglinzii*, acolo, la ea acasă, cînd a vizitat-o cedînd impulsului nestăvilit, apoi naturalețea ei perfectă din primele zile, schimbarea ei bruscă, venirea aici, ziua de călărie, prima noapte. Margareta se destrăma într-o serie de ipostaze, dintre care cea mai puțin legată de celelalte era ultima, vitalitatea posesivă, năvalnică cu care reacționase la povestirea lui, povestire care acum îi făcea silă, în parte pentru că a produs această reacție. „Care e natura ei adevărată?" se gîndi, și o privi pe furiș, cu coada ochiului. Era desăvîrșit de calmă, cu toate trăsăturile destinse, aproape inertă, ca un obiect așezat alături, dacă n-ar fi fost respirația ei ușoară, egală, liniștită ca un ritm străin și permanent. Margareta îi observă privirea și zîmbi, unul din zîmbetele ei care o apropiau de imaginea inițială, de distanță și transparență. Apoi întinse mîna spre el și și-o petrecu prin părul lui aspru, des, încărunțit:

— Te iubesc, îi spuse. Te iubesc foarte mult. E foarte bine.

— De ce mă iubești?

— Nu pot să răspund la întrebarea asta. Nimeni nu poate răspunde. Cred că nici tu.

— Poate ar trebui să încercăm să răspundem. Măcar să ne-o punem.

— De ce să ne-o punem? Nu e nevoie. E de la sine înțeles.

— Nu știu. Mi-a venit acum în minte o explicație. Am încercat să fugim, amîndoi, mai ales eu. Să creăm ceva absolut separat, fără nici o legătură. Și n-am reușit. Eu n-am reușit, și ți-am spus toată istoria asta, care a năvălit pur și simplu peste mine. Am simțit o nevoie irezistibilă să sparg atmosfera aceea de încîntare, de mulțumire și plăcere.

— E adevărat. Dar ne vom împotrivi, ne vom împotrivi împreună. Toate aceste lucruri au trecut și nu ne mai privesc. Nu trebuie să te mai privească. Va trebui să începem totul de la început. De la bun început.[14]

— Nu se poate începe totul de la început. Am început fiecare dintre noi de foarte multă vreme. Eu mai ales. Și totul n-a fost decît reacție, frică în îmbătrînire, iluzie. Mi-a fost foarte silă de mine că ți-am povestit, de la început, de cînd am venit aici, în aceste locuri, n-am încercat decît să povestesc, fiecăruia, și la sfîrșit te-am ales pe tine ca interlocutor, ca martor.

— Foarte bine. Mă bucur că ți-am fost de folos. Acum gata, ai spus, te-ai ușurat, știu și eu.

Liviu Dunca tăcu și se gîndi doar pentru el, singur. Nu mai avea rost să continue conversația. Se gîndi că a încercat să-i implice pe toți, de cînd a venit, că a încercat mai ales s-o implice pe ea, s-o cuprindă în trecutul său, și ea a reacționat să se apere, poate sau oricum întreprinderea nu are nici un rost, nu poate duce la nimic. „Am făcut-o doar din egoism, își formulă clar în minte. Doar din egoism. Nu m-am gîndit nici o clipă la ea. Din neliniște și egoism. Și sînt bătrîn, nu bătrîn numai pentru ea, ci în general." [...]

---

14 O dată confesiunea lui Liviu încheiată, cei doi au sentimentul perfectei comunicări și le apare în față utopia unei existențe în doi, a unei iubiri solidare, imediat respinsă de Liviu, care se simte „bătrîn" și se pătrunde de eroarea credinței că viitorul îi e închis.

Margareta se ridică de lîngă el și-l privi concentrată, de data asta evident de la acea distanță și răceală, măcar aparentă atenție poate pentru celălalt, cu care privea ea lucrurile și ființele. Apoi spuse:

— Nu te înțeleg pe deplin. Mi-ai povestit prea puțin despre viața ta normală, obișnuită. Nici nu te-am întrebat, nu m-am întrebat nici pe mine cine ești cu adevărat. Dar poate nu e totuși prea tîrziu. Putem începe noi, acum. Să fie totul firesc. Să facem planuri de viitor, să luăm hotărîri foarte simple, care se impun.

Liviu Dunca nu-i răspunse, o mîngîie doar, cu un aer aproape absent. „E foarte frumoasă, se gîndi. Foarte frumoasă." Se întunecase aproape și i se vedea doar profilul, femeia și copiii ei se culcaseră, nu se mai simțea nici prezența fetiței, fascinată de ei. „Are un profil pur, e formată din linii de o mare eleganță. E femeia cea mai frumoasă pe care am întîlnit-o." Dar o privea detașat, ca pe o ființă străină pe care o admira foarte mult, îi făcea plăcere să o privească.[15] Margareta aștepta, aproape aplecată asupra lui. O lăsă să aștepte un timp, apoi îi spuse moale și se miră chiar el de noul ton al vocii sale: „Să ne mai gîndim. Să plecăm și să ne gîndim. Mai avem vreme."

Margareta nu răspunse și se depărtă puțin, el se lăsă pe spate și privi în sus, apoi în jur, la pomii cu coroana întunecată, meri sărăcăcioși și sălbăticiți, de sat de munte, grădina nu avea nici un fel de pete, era indiferentă în lumina scăzută, o grădină săracă ce se întindea pînă la cînepiște. A doua zi în zori au plecat, vorbindu-și foarte puțin. Margareta tăcea și îi zîmbea doar din cînd în cînd, jenată, el îi răspundea cu o ciudată și neplăcută blîndețe.

---

15 „Depărtarea" închipuită de Liviu se adîncește, dînd dramatism relației celor doi: utopia „iubirii absolute" e atinsă și în aceeași clipă se risipește...

CAPITOLUL XI ne-o înfățișează pe Victorița aplicîndu-și planurile de distrugere a lui Vinea (printr-un etimologism ironic — „moartea" lui: „În zilele acelea se pregătea pierderea lui Dumitru Vinea, adică scoaterea lui din funcție. «Defunctus», scos din funcție."[1]). Victorița are o întrevedere cu văduva lui Iosif Dandu, în cursul căreia „simte" punctul vulnerabil al lui Vinea, apoi poartă o lungă discuție cu Domide, tînărul inginer „adversar" al acestuia, devenit acum „aliat" al ei, și integrează toate datele într-un scenariu al „decăderii" directorului general.

CAPITOLUL XII revine la „criza" lui Dumitru Vinea, tot mai preocupat de lungi și „vinovate" introspecții.

Dumitru Vinea trăia un moment de criză și această criză însemna tocmai descoperirea unei alte realități care, cel puțin acum, i se părea cu mult mai importantă.[1] În zilele următoare accidentului și certei cu Victorița, silueta puternică a directorului general putea fi văzută adesea, mult mai mult ca înainte, cutreierînd uzina de la o secție la alta, intrînd în ateliere, fără scop precis, fără să dea ordine, fără să critice aspru neajunsurile, cu un ton sigur și rece. Nu mai avea ochiul stăpînului care, precum se știe, îngrașă vita, proverb care-i plăcea lui pe vremuri cînd unul din subalternii lui i-l servise cu un larg zîmbet pe fața-i lată.

Acum se mulțumea să privească, criza apăruse la el tocmai prin acea manifestare impersonală, de sus, privirea din punctul de vedere al nimănui, care-l iritase la Margareta și din această cauză o iubise, dar o și considerase înfrîngerea

---

1 *Păsările*, *ed. cit.*, p. 303.

1 Vinea are conștiința noii sale existențe, într-un plan *paralel* realității brute. Revenirea insistentă a motivului (pe care l-am semnalat mereu) confirmă că „paralelismul" poate fi socotit principiul de construcție al ansamblului *Păsărilor*. Revine și ideea „crizei" lui Vinea. N. Manolescu a vorbit despre o „problematică a crizei și a iluminării" caracteristică romanelor lui Ivasiuc (titlul prefeței la ediția din *B.p.t.* este chiar *Criză și iluminare*).

lui. Sau privirea lui Iosif Dandu, dinainte de a muri, o privire care cuprinde totul și nu se dezvăluie pe sine, fără scop precis, menită doar să vadă. Era o senzație nouă și curioasă, și marca la el, în plină maturitate, o nouă fază de evoluție, ce nu se putea bănui înainte. Atinsese faza de contemplare impersonală, drum spre gîndirea impersonală, ce este poate adevărata capacitate a omului de a se detașa de sine. Nu fusese obișnuit cu ea și nu știa cît este de importantă, nu auzise niciodată că *„le moi est haïssable“*, o întreagă tradiție milenară a efortului de a atinge acest stadiu de eliberare îi era cu desăvîrșire necunoscută. Mergea prin uzină, se oprea într-un colț și încerca să treacă neobservat, el care totdeauna dorea, de tînăr, să fie mereu în prim plan, să fie observat de alții, starea ideală fiind concentrarea asupra lui a tuturor privirilor posibile din lume, luarea de cunoștință generală că el există cu adevărat, important pentru toți privitorii. A nu-l băga în seamă însemna a-l insulta. Se forța să vadă oamenii, așa cum erau ei, nu în ce raporturi erau cu el, cît îl respectă și cît îl consideră. Lumea încetase să mai fie constituită doar din raporturi foarte precise, șefi și subalterni. Era curios să vadă înfățișarea oamenilor și se întreba, cu o nouă și tristă curiozitate: „Oare cum este acest om, oare cine este acest om, la ce s-o fi gîndind, ce o fi simțind?“ Zecile și sutele de oameni pe care-i vedea, cu care ar fi vrut uneori să comunice și nu știa cum, deveniseră pentru el niște probleme, o lume problematică, locuită de ființe problematice, cu obiecte nu tocmai atît de sigure și pline de amănunte, bogate în fațetele lor multiple. O uzină nouă și foarte străină, ca și cum de-abia atunci ar fi văzut-o pentru prima dată[2] [...]

[...] Singurul care a încercat să-l aducă la „realitate“ a fost inginerul-șef Mateescu, care aflase ceva mai tîrziu și

---

2 Odată schimbată perspectiva asupra realității, Vinea are revelația unei fețe noi a lucrurilor. Din punctul de vedere al actualului său fel de a gîndi, cele ce-l interesau înainte (de pildă uzina) i-au devenit „străine“, căci întreg orizontul său problematic s-a schimbat brusc și altele sînt acum temele care-l frămîntă (vina, sensul vieții etc.).

veni într-o dimineață puțin alarmat la el, cu ceva din siguranța sa obișnuită pierdută.[3] De aceea intră direct în subiect:

— Spune-mi, ce se întîmplă cu tine? Ce ai? Ai aflat, ai auzit ceva?

— N-am aflat și n-am auzit nimic. Ce să aflu?

— Știi, probabil ai auzit că se spune că vei fi înlocuit?

— Nu. N-am auzit.

— Deci nu e nimic adevărat. Bănuiam eu, niște prostii, scoase de lichelele astea. E absurd, însă era de datoria mea să te întreb. Se spune de idioți că se va face o nouă anchetă care să stabilească *adevăratele*, auzi „*adevăratele*" cauze ale accidentului. Și întreaga activitate a uzinei. Mi-a spus un binevoitor imbecil că ai fi recunoscut chiar, nu știu cum, că ești de vină și ai vrut să astupi gura unor nenorociți care au probe că știai de iminența accidentului și n-ai luat măsuri din neglijență. L-am trimis să se plimbe, spunîndu-i: Așa îl cunoști dumneata pe tovarășul director general? El, într-un moment de rară și neașteptată luciditate, a plecat rușinat mărturisind: Nu. Aveți dreptate.

— Poate că sînt niște adevărate cauze. Poate că port o vină, ca noi toți, ca tine, dar mai ales eu. Știi, mă simt realmente vinovat de moartea oamenilor acelora. Bașca a făcut un raport, îți amintești, dar pe mine nu m-a interesat.

Mateescu îl privi lung reprimîndu-și neliniștea, apoi îi spuse:

— Vorbești chiar serios?

— Absolut. Par că glumesc? Am scăpat ușor, am încheiat în ziua aceea un proces-verbal, procurorul a fost intimidat, apoi s-a transformat totul în hîrtie, rapoarte pe care tu le-ai ticluit și au plecat undeva unde sîntem crezuți pe cuvînt.

— Cum adică, tu chiar te crezi vinovat?

— Tu nu?

3 Ultima întrevedere cu Mateescu, pe care nu-l vom mai întîlni decît pomenit în trecere. Bine intenționat, inginerul-șef îl previne pe Vinea asupra „conspirației" urzite în juru-i, însă își va da — totodată — la iveală cinismul structural și arivismul refulat.

— Eu? De ce? Ce, eu am impus nişte parametri nerealişti? Şi pe urmă, ce-mi pasă! Lucrăm cu mînă slab calificată, cu nişte mijloace moderne, unde trebuie experienţă. Aşa e începutul, o să depăşim eventual şi faza asta, ca şi altele. Eu trebuie să dau producţie cu materialul pe care-l am. Material uman şi tehnic. Asta ca să ne păstrăm strict la subiect. Nu pot să opresc producţia la primul semnal de alarmă primit de la nişte oameni care pot exagera, dacă nu-mi aduc nişte argumente tehnice serioase. Şi nu pot să prevăd incapacitatea unor oameni fără experienţă industrială. Nu există un loc în lume dealtfel unde să nu se întîmple asemenea accidente. Ele ţin de specificul vieţii moderne şi ar fi greu să admitem că nu trebuie să mergem cu automobilul numai pentru că sînt atîtea accidente de circulaţie. Există o mie de explicaţii, pe care dealtfel le ştii foarte bine, e inutil să ţi le servesc. Important este ce se întîmplă cu tine, şi nu de justificări teoretice ai tu nevoie. Nimeni nu-şi schimbă atitudinea din motive teoretice şi de aceea explicaţiile la obiect sau generale sînt un semn de prostie din partea mea. Spune-mi, ce s-a întîmplat?

— Nu s-a întîmplat absolut nimic. Pur şi simplu cred că sîntem vinovaţi, eu în primul rînd, de moartea acelor oameni şi mai sînt încă multe lucruri de spus. Nu cred că am acţionat cum trebuie, chiar atunci cînd am avut dreptate. Mereu mi-a scăpat ceva foarte important, foarte important, nici măcar n-am băgat de seamă cînd am făcut un lucru cu adevărat bun, fiindcă nu l-am făcut pentru el. E altfel, cu totul altfel, n-am cum să-ţi explic, îmi lipsesc cuvintele. Ce e drept, tu le ai în exces.

— E foarte grav ce spui, nu pentru că ai dreptate, adevărul sau minciuna sînt indiferente în acest domeniu, ci pentru că ai început să problematizezi[4]; tu eşti un om de acţiune,

4 Mateescu e primul care înţelege metamorfoza lui Vinea (nu încă şi ireversibilitatea ei): autoritarul director general, dirijat pînă de curînd de remarcabilul său instinct al puterii, a început să „problematizeze", simptom grav al „crizei".

n-ai voie să-ţi faci prea multe probleme, ai fi paralizat pur şi simplu dacă te-ai întreba mereu, dacă deciziile, toate deciziile, ar fi rezultatul unui lung şir de raţionamente. Nu pentru că ar presupune prea mult timp şi deciziile trebuie luate repede. Nu e vorba de timp, acest argument este o prostie. Nu. Motivul pentru care nu trebuie să raţionezi excesiv este cu totul altul. Acţiunea, vezi tu, e prelungirea unui instinct şi ea trebuie să-şi păstreze prospeţimea instinctului. Ea trebuie să ţişnească ca un jet, să aibă ceva nemilos, sigur, încărcat de decizie. Fiecare act este o operaţie chirurgicală însemnînd un anumit raport stabilit cu semenii tăi, care au tendinţa să nu se supună şi trebuie să simtă că n-au încotro, că supunerea este tot ce le-a mai rămas, că trebuie să se plece. Că ei de fapt nici nu mai există, că au devenit unelte ale unei voinţe superioare, animate, eventual, de o idee superioară.

Mateescu se ridică de pe scaunul său şi începu să măsoare camera cu paşi mari, fumînd nervos. Se opri în mijlocul camerei, brusc, cu o expresie nouă, pe care Vinea nu i-o văzuse niciodată, în tot timpul celor 25 de ani de cînd se cunoşteau. Nu mai păstra nimic din obişnuita sa ironie calmă şi detaşată, pînă şi faţa îi părea mai puţin pufoasă şi grasă, ca şi cum un sîmbure dur ar fi ieşit la iveală din cărnurile moi şi turgide ale fructului.

— Am pierdut cu tine, am pierdut.[5] Şi cu tine m-am înşelat, asta este soarta şi blestemul meu. O fisură, cine ştie ce măruntă fisură în solida ta inconştienţă de barbar, în care am crezut din tinereţe, de cînd ne-am împrietenit. Pentru că la mine, dragul meu, şi prietenia uneori este o formă a dispreţului, ori pe tine te dispreţuiam copios. Credeam că

---

5 Monologul final al lui Mateescu (după care îşi face ieşirea de pe scena romanului). La cota maximă a cinismului de care e capabil, inginerul-şef evocă „prietenia" lor din studenţie (prietenia ca „formă a dispreţului"!) şi dezvăluie ambiţia sa de „eminenţă cenuşie", de dirijor din umbră al autorităţii (căci îi lipseşte vocaţia exercitării ei directe, în văzul tuturor).

ești tare de cap, incapabil de reflecție, un ghem de nervi și de ambiții. Și cînd colo iată-te clacînd într-o meschină reflexivitate, mediocră, plină de griji mărunte, de mărunte procese de conștiință. Să fiu silit totdeauna să mă țin în umbra unor oameni ca tine! Și nu pentru că reflexivitatea mi-ar da scrupule inutile, nu, în nici într-un caz nu. Dar e ceva care-mi lipsește, ceva simțit imediat de ceilalți, atît de cei care trebuie să se supună, cît și de confreria oamenilor de acțiune care nu mă simt al lor. Sînt ca un genial jucător de șah, care are în minte toate schemele, cele mai reușite scheme și combinații, dar este cu desăvîrșire orb și nimeni nu vrea să-i indice pozițiile reale decît cu condiția ca gloria victoriei să revină mînuitorului. Nu pot să ajung direct la putere, decît mijlocit, numai mijlocit. Și, chiar și aici, în proporții meschine. Pe tine te sperie acolo un accident, cîțiva morți cu adevărat scuzabili, și aici trebuie să mă opresc eu, născut pentru altfel de consilii decît la un asemenea nivel. E inutil tot ce-ți spun, nu vrei să lupți, ai cedat pentru că s-a căscat fisura în splendida ta inconștiență Degeaba aș mai pleda. Începe să te amețească plăcerea de a reflecta, de a descoperi o altă lume în afară de tine, oricît de mediocre ar fi rezultatele. Nu vei mai fi niciodată chiar același. Și chiar dacă ai fi, dacă nu e vorba decît de o simplă criză, oricum ai pierdut pentru că n-ai avut-o într-un moment de repaus și de victorie, cînd crizele sînt un lux posibil, ci chiar în momentul în care ești atacat și vei pierde, și pierzînd va trebui să-ți măgulești vanitatea spunîndu-ți: am pierdut pentru că am devenit om. Să te lauzi cu înfrîngerea ta. Gata, am pierdut cu tine. N-am descoperit la timp fisura.[6]

---

6 Concluzia lui Mateescu, altfel corectă, păcătuiește prin traducerea în termeni sociali a unei probleme de conștiință desprinse de orice realitate terestră: „fisura" lui Vinea nu s-a produs în planul existenței sale sociale, ci în acela moral și filozofic. Mateescu crede că Vinea se îndreaptă spre un eșec social, cînd de fapt acela e pe punctul să se elibereze de constrîngerile existenței sociale.

Fără să mai aştepte replica lui Vinea, care dealtfel nici nu se mişcase de la locul său, nu părea că vrea să răspundă, Mateescu ieşi din birou trîntind cu putere uşa, încă pradă agitaţiei.

După ce ieşi, Vinea începu să rîdă singur, în hohote. Puterea, vorbe umflate. Ce putere, aici. Nici măcar asta nu era adevărat, pentru că puterea sa era foarte limitată. Şi chiar dacă ar fi aşa? „Cum am putut să-l cred pe ăsta, pe fanfaronul ăsta, cu explicaţiile lui puerile, de adolescent ros de complexe, cu lecturi neasimilate?! Care nu voia decit să se aranjeze şi găsise o cale în naivitatea mea, vorbind, ca să mă cred şi mai important, ca şi cum acţiunile mele, micile mele aranjamente ar avea nevoie de justificări teoretice, ar fi pline de înalte semnificaţii ce trebuiesc dezvăluite într-un limbaj abstract." Puterea. Vinea îşi repetă cuvîntul de mai multe ori, apoi ridică din umeri. Se sculă şi începu să măsoare încăperea cu paşi mari, oprindu-se din cînd în cînd, apoi pornind din nou la drum, cu capul aplecat. Din cînd în cînd gesticula, îşi ridica braţele în sus, dînd semne de nelămurire, sau ridica din umeri; dacă ar fi pătruns cineva atunci în birou, cu siguranţă că nu l-ar fi recunoscut, ar fi putut bănui că s-a îmbolnăvit grav de nervi.

„În ce cred eu? se întrebă. În ce cred eu?" Pentru prima dată îşi punea o asemenea întrebare, acum parcă se dedublase, cineva din el îi punea întrebări ce la prima vedere păreau foarte uşoare, era gata să răspundă: „dar e foarte simplu, uite, eu cred în..." dar apoi celălalt, cel care punea întrebările acestea fals simple, dădea din cap, neîncrezător. [...]

Acum, pentru prima dată după ani de zile, după adolescenţa sa ambiţioasă, se întreba şi tot ce-şi răspundea nu-l satisfăcea, nu avea cuvinte, nu avea resurse, se mulţumise pînă acum cu surogatul de gîndire sofistică a lui Mateescu, care-l satisfăcea şi prin „neortodoxia ei" pe care o contrazicea moale şi fără prea mare convingere. Se simţea rău ca şi cînd ar fi trebuit să navigheze pe o mare, fără coordonate, lipsa

de convingeri îi apărea sub forma unei remuşcări, a unei mari şi autentice vinovăţii, comparabilă aproape cu moartea acelor oameni într-un accident de uzină şi cu alte accidente sau neatenţii ale sale.[7]

„Oare există oameni care cred într-adevăr, care au convingeri ferme, care acţionează în funcţie de ele?" se întrebă cu naivitate. Dacă cineva l-ar fi întrebat asta cu cîteva luni înainte şi ar fi dorit să răspundă serios, să fie absolut sincer, ar fi spus că a avea nişte opinii generale despre lume este un fel de profesie ca oricare alta. El era un om practic şi avea de rezolvat probleme practice.

Nici nu avea cu cine să discute.[8] Pe Margareta, de la începutul crizei, o evita, o vedea foarte rar, se pare că în ultimele zile ieșea foarte des din casă. Dar nu îndrăznea să o vadă deschis, să o întrebe, pentru că nu mai știa în ce raporturi este cu ea, ca și cu alți oameni. Se gîndea doar la ea din cînd în cînd, cu frică și plăcere, și amîna discuția care trebuia să vină, neapărat poate ea a știut toate astea de la bun început, a trăit într-o altă lume, mai reală, mai plină, orizontul său dovedindu-se fantomatic, o schemă goală. I se părea că știe și crede chiar mai puțin decît în realitate, așa cum se întîmplă în momente de criză și de îndoială, pentru că Dumitru Vinea nu era chiar așa de lipsit de orice convingeri. El credea ferm în ierarhie și autoritate, lumea nu era un gol, ci o piramidă, autoritatea era asemănătoare cu autoritatea tatălui în familie, lumea se baza pe ea și ordinea alunga haosul, un rău în fond asemănător celui în care se găsea el acum. „Trebuie să iau totul de la capăt, își striga, de la capăt, absolut de la capăt, așa nu se poate trăi. Foarte bine dacă mă

---

7 Bărbatul puternic, obișnuit să facă lucid jocurile, a lăsat locul unei ființe vulnerabile, obsedate de o culpabilitate metafizică. La alt nivel, Vinea retrăiește astfel drama celor doi, Dunca și Margareta.

8 Vinea resimte și el imposibilitatea comunicării și se gîndește la Margareta, percepîndu-i abia acum sensul existenței („poate ea a știut astea de la bun început, a trăit într-o altă lume, mai reală, mai plină").

vor da afară, foarte bine, voi avea timp să mă gîndesc, e drept, nici n-am prea avut timp să mă ocup de mine. Nu e nici o nenorocire, nu m-am născut pe scaunul ăsta, dă-l dracului de scaun!"

Apoi iar își continua plimbarea neliniștită, pe care o reîncepea și acasă, în biroul lui, pînă noaptea tîrziu. „Va trebui să iau măsuri", spunea, dar cuvîntul simțea că nu este potrivit pentru asemenea situații, măsurile erau potrivite pentru alte treburi, pentru treburile lui practice pe care le cunoștea atît de bine. Ce măsuri să iei ca să-ți făurești la patruzeci și cinci de ani convingeri ferme, să-ți găsești un solid fundament?

Vinea participă apoi la o vînătoare condusă de Sebișan, primul secretar al județului, care vrea să „repare" defecțiunea din comportamentul directorului general al combinatului. Dar Vinea continuă să fie „absent" și chiar absentează de la convorbirea cu Sebișan: neobservat în agitația vînătorii, pleacă înainte ca primul secretar să-i vorbească. Pe parcurs e făcut portretul lui Sebișan, „bătrînul" județului, cu istorii din istoria lui personală: conform legii romanului, el repetă la alt nivel modelul arhetipal, familial al autorității.

CAPITOLUL XIII finalizează „căderea" socială a lui Vinea. Activi, Victorița și Domide sînt primiți la Sebișan, în timp ce Vinea traversează — la polul opus — o perioadă de totală abstragere („în starea de mare singurătate a întrebării adevărate și esențiale"[1]). Ancheta căreia îi e supus, deși destul de îngăduitoare, conduce la destituire, căci el nu face nici un gest de „salvare", părînd chiar că „dorește" eliberarea din funcție. Cînd ea se produce, „Vinea primi vestea detașat".[2] Vede în ea un nou început și are o pornire de optimism: „am mult de gîndit, trebuie să începem totul de la capăt".[3]

1, 2, 3 *Păsările, ed. cit.*, p. 384, p. 400, *ibid.*

CAPITOLUL XIV

Liviu Dunca şi Margareta s-au întors pe jos, în tăcere, pînă la şoseaua principală unde puteau să ia un autobuz IRTA, de-a dreptul peste o culme rotunjită, străbătută de cărări ce se încrucişau ciudat, ca nişte noduri de reptile, venind şi plecînd spre locuri fără nume precis, nu localităţi, ci păşuni, bucăţi de pămînt arabil. Fusese acolo, demult, o pădure, tăiată atunci cînd regiunea a fost spoliată de baronul Grödl, la sfîrşitul veacului trecut, acum era cel mai trist peisaj, cu iarbă rară şi subţire de mlaştină sărată, cu sute de muşuroaie de cîrtiţe flămînde şi cu aceste cărări galbene, lutoase, expuse la soare[1].

Margareta mergea în faţă şi Liviu Dunca se ţinea la o distanţă convenabilă, dincolo de umbra ei, purtînd rucsacul greu în spate. Margareta era uşoară şi graţioasă, mai graţioasă decît vreodată, cu mîinile libere (el n-o lăsase să-l ajute cu nimic, redevenit de o deosebită politeţe), cu talia ei înaltă şi subţire şi un mers parcă cochet, şerpuitor, fără nici o grijă. Numai chipul ei, nevăzut de Liviu Dunca, părea schimbat, în contrast cu libertatea mişcărilor unduite el avea o bizară încremenire, ca a unui copil ce-şi uită trăsăturile în mirare, după ce participă la un eveniment neînţeles, grav, pentru maturi. Buzele îi erau întredeschise, ca şi cum ar fi fost pe punctul de a spune ceva, dar evenimentele îi curmaseră întrebarea.

Liviu Dunca se încovoia sub greutate, din cînd în cînd se oprea şi apoi grăbea pasul, gîfîind, s-o ajungă din urmă. Apoi au sosit la şoseaua principală, la marginea unui sat, şi s-au aşezat să aştepte autobuzul pe o bancă lîngă gardul ultimei case, sub un măr cu frunzele acoperite de praf albi-

---

1 Ultimul capitol revine la firul principal, al cuplului Liviu — Margareta. Drumul lor de întoarcere în oraş, parcurs sub semnul iubirii profunde care-i leagă, înfăşurîndu-i într-un halou de o infinită delicateţe, e în acelaşi timp apăsat de iminenţa sfîrşitului.

cios de șosea proastă și răscolită de mașini. Mai aveau cel puțin două ore pînă la sosirea autobuzului, două ore pînă la timpul scris pe stîlpul stației. Treceau destule camioane, șoferii aproape le făceau semne să se urce și să-i ducă pînă la oraș (era și mai comod decît în autobuz, și astfel cîștigau și șoferii un ban în plus). Dar ei erau cuprinși de o ciudată inerție, hotărîseră să meargă cu autobuzul și nu se mai puteau decide altfel, și stăteau în umbra firavă și prăfoasă a mărului, pe banca de scînduri, în tăcere.

— Să mă duc să-ți aduc niște fructe, poate ți-e sete, spuse Liviu Dunca.

— Da, mi-e foarte sete, du-te și caută niște fructe.

Liviu Dunca se ridică să plece, să întrebe de fructe pe femeia din casă, care-și făcea mereu treabă prin curte și le arunca priviri intrigate. Dar în ultimul moment Margareta îl opri: „nu mai mi-e chiar așa de sete, mai bine stai aici". Liviu Dunca rămase nehotărît în picioare, apoi se așeză din nou și privi drept în față, lăsîndu-și spre Margareta doar profilul subțire, brăzdat și distins. Margareta vru să-i spună ceva, deschise gura, dar nu se hotărî și tăcu[2]. Apoi începu să fredoneze un cîntec cu o melodie imprecisă, un cîntec ce fusese cîndva vesel, dar acum, prin ea, căpătase ciudate valori melopeice datorită întreruperii ritmului. Renunță la el și începu să fluiere direct o melodie monotonă, cu inflexiuni ușor sentimentale. Liviu Dunca îi spuse: „Fluieri bine, ca un băiat. Nu mă mir, uneori ai o alură ușor băiețească". Margareta dădu din cap și continuă să fluiere, pînă ce el o întrerupse din nou: „Am să botez melodia asta, melodia mică și rea, vrei?" Margareta dădu din nou din cap, aprobator, și continuă să fluiere, apoi brusc îi spuse: „Mi-ar fi plăcut foarte mult să fiu băiat. Cînd eram mică îmi regretam sexul, apoi

---

2 Apar ipostaze mărunte ale marii nehotărîri care îi împiedică să joace pînă la capăt „șansa" întîlnirii lor (Liviu rămîne „nehotărît în picioare", Margareta „nu se hotărî și tăcu").

m-am obișnuit cu el. Acum îmi pare rău din nou, îmi pare foarte rău că sînt femeie"[3].

— De ce? Ce-ai cîștiga să fii bărbat?

— Aș avea mai puține prejudecăți și aș putea lua decizii. Eu aș lua deciziile pe care alții nu îndrăznesc să le ia.

Liviu Dunca tăcu, apoi se ridică:

— Am să mă duc totuși după fructe. Ți-e foarte sete, trebuie să-ți fie foarte sete.

— Nu te grăbi să iei decizia asta, dacă vrei să arăți că ești bărbat. Mai bine stai. Peste ceva mai mult decît o oră va veni autobuzul.

Pînă la urmă el rupse tăcerea, nu mai putu suporta, oricum se gîndea la asta și, ca să fie liber să-și desfășoare gîndurile în voie, o implică și pe ea în ele, așa ideile i se precizau și în același timp era și politicos, n-o ținea în tăcere lîngă el. Începu abrupt:

— Toată viața mea a fost un eșec.[4] Am vrut să fiu liber, ieșit din toate necesitățile care mă copleșiseră în acel moment al biografiei mele și m-am ținut deoparte, absolut deoparte, mîndru cumva de independența mea, descondiționat. Doar învățasem asta, acolo, că nu sînt un pion pe o tablă de șah, că sînt liber tocmai pentru că nu trebuie să-mi urmez un destin prestabilit, pentru că e posibil să fiu ucis, distrus, să nu-mi realizez niciodată potențele. De aceea m-am ținut la o parte, ca un semn al libertății, uitînd că numai atunci cînd riști să fii distrus ești liber. Și m-am legat nu de necesitate, ci de experiența mea pe care n-am depășit-o niciodată, niciodată, am trăit cu ea, fără să o mărturisesc, toți acești ani, toți anii maturității mele. Eram puțin absent, egal cu

---

3 De-aici încolo revin semnale ale coerenței psihanalitice care va impune finalul tragic (vezi pornirea Margaretei față de „bărbatul-copil" din Liviu, reamintirea fetiței de la munte etc.).

4 Cu solemnitate ușor ridicolă, Liviu Dunca face o „recapitulare" a teoriei eșecului personal, a imposibilității de a se elibera de „necesitate" și a deșartei iluzii a „libertății". Orb, el consideră *eșecul* ca pe ceva definitiv, căruia nu mai are rost să-i opui nimic.

mine însumi, jucam, fără să-mi dau seama, puțin teatru pentru că absența mea detașată, surîsul mereu reținut mă făceau aparte și aceasta era menajarea, hrănirea micii mele vanități. Nu mă realizasem, aveam o existență mediocră, dar din înalte, complicate și misterioase cauze, din pricina unei experiențe de nemărturisit. Ar fi trebuit să încep totul de la început, să mă eliberez deplin, să mă însor, să fac copii, să muncesc, să mă bucur, să mă întristez și să mă înfurii. Eu însă eram egal cu mine însumi, singuratec subliniat pentru alții, învăluit în taina unui trecut complicat și a unui martiriu. Desigur, n-am spus asta nimănui, dar am lăsat să se înțeleagă. Trebuia să iau totul de la început, să dovedesc că sînt în stare să iau totul de la început. Întreaga mea viață a fost un eșec, n-am reușit să fiu liber nici măcar o singură clipă, ca să pot duce o viață normală. Un eșec deplin. De-abia acum îmi dau seama.

Cuvintele lui Liviu Dunca se înșiruiau rapid, febril, unul după celălalt, cam vagi și cam abstracte, toate căinîndu-i viața, care a fost un eșec, pentru că n-a luat lucrurile direct, frontal și de la bun început. Mereu și mereu, povestind cum a fost și ce-a făcut după ce a ieșit, revenea la această frază, noua coloană a mărturisirii lui. Margareta se gîndea: „Dar de ce nu începi chiar acum, cu mine?[5] Amîndoi vom începe de la început, vom trăi și vom face copii. Mi-ar plăcea să avem împreună un copil. Să plecăm și să începem de la început, să ne bucurăm și să ne întristăm, cum spui tu." Însă nu-și mărturisi gîndul fiindcă Liviu Dunca părea că vorbește de un trecut îndepărtat și de neînlocuit, vorbea de începuturi, de libertatea de a începe, dar începutul lui, un nou viitor, deschiderea unui nou viitor erau plasate undeva în trecut, în altă epocă, acolo unde ea și nimeni nu mai aveau nici un acces, nici măcar Liviu Dunca. Era un spațiu mort; în altă

5 Distanța dintre cei doi e tradusă aici și în continuare prin paralelismul gîndurilor lor, incapabile să intre în comunicare. Margareta va descoperi o soluție „dură" pentru „semnul oglinzii" („A vrut doar să se mărturisească"), apoi o abandonează, are certitudinea marii lor iubiri — dar totul e „decis" dinainte...

lume, unde nu se poate ajunge. „Se leagă acum, ca şi atunci, de-o altă fază a trecutului său, aşa cum, atunci cînd a ieşit, s-a legat de închisoare şi de experienţa lui acolo. Ar trebui să-i spun asta, să-i arăt că-şi repetă greşeala."

Însă nu-i spuse nimic, ca şi cum ar fi fost inutil. „Nu m-a iubit nici o singură clipă, nici acum nu-mi vorbeşte mie. A vrut doar să se mărturisească, să-mi istorisească ce i s-a întîmplat. Asta înţelegea el prin semnul oglinzii, voia să se oglindească în mine. A fost obsedat de el, nu l-am interesat pentru mine nici o singură clipă, va trebui să-i spun direct: Nu m-ai iubit, nu m-ai iubit, a fost doar o farsă, sau poate nu o farsă, tu aveai nevoie de mine. Mai mult decît aveam eu de tine. Trebuia să-mi istoriseşti totul şi pentru asta nu aveai nevoie de un simplu spectator, ci de unul care se amestecă în trecutul tău, are dreptul acesta."

Liviu Dunca i-a vorbit despre greşeala lui, marea lui greşeală capitală, analizînd-o, repetînd-o, mărunţind-o, Margareta l-a ascultat în tăcere, mereu voind să-l întrerupă, dar nereuşind să se hotărască[6].

A venit în sfîrşit autobuzul, un autobuz foarte vechi, menţinut doar pentru liniile secundare, unde oricum timpul nu era contemporan cu el. În ultima vreme se mai adunaseră cîteva femei, pe care ei nici nu le observaseră, femei cu desagi vărgaţi, grei, se duceau probabil la piaţă. Rabla s-a oprit şi încasatorul s-a uitat la grupul care-l aştepta. Le-a cerut mai întîi să se aşeze în rînd, „în ordine, mătuşilor, nu aşa, unul după altul, cum trebuie". Liviu Dunca şi Margareta s-au aşezat în spatele femeilor, dar încasatorul îi preferă. „Mătuşă, n-avem locuri decît pentru dînşii, vezi că trebuie să se întoarcă la oraş". „Noa că ţi-oi da, uite, ia un leu mai mult, numa ia-mă", spuse una dintre femei, vrînd să-l corupă naiv. Dar nu reuşi, încasatorul cu şapca pusă pe vîrful capului

6 Imposibilitatea efectivă a comunicării continuă să fie tradusă în nehotărîrea Margaretei, în cramponarea lui Liviu de trecut.

era incoruptibil și orășean, solidar cu Margareta și Dunca. „Ce-oi face eu cu un leu? Nici un pahar de bere nu pot lua", le explică el. „Noa că ți-oi da doi și ți-o da și femeia asta încă doi și-i bea o bere", insistă femeia, dar stăruințele ei nu dădură roade decît mai tîrziu, după ce Liviu Dunca și Margareta, care asistau la scenă fără să intervină, fără să protesteze, au fost instalați la capătul autobuzului, unde mai erau două locuri, și șoferul a intervenit: „lasă-le, mă, hai, că n-am timp", și atunci au urcat și femeile, dar au rămas în picioare, în mijlocul autobuzului.

Drumul era prost, mașina hurduca, mirosea puternic a benzină și a produse agricole, un amestec de vegetale, de brînză, de fum impregnat în haine. În plină căldură țăranii erau gros, bine îmbrăcați și păreau că nu suferă. A fost un scandal în legătură cu un bătrîn care voia să fumeze și autobuzul s-a împărțit în tabere, unii țineau cu autoritatea și alții cu libertatea de a fuma, dacă-ți face plăcere. Autoritatea, adică încasatorul, a propus țăranului bătrîn să-și cumpere un autoturism, ceea ce i-a amuzat și pe iubitorii de libertate. Bătrînul n-a răspuns, probabil nu știa ce-i aceea „o Dacie", marca propusă de încasator. Un tînăr cu trăsături foarte fine, de cavaler al ordinului de Malta (rezultat al căsătoriilor în limitele aceluiași neam, specific satelor de munte ce s-au bucurat odată de privilegii răzășești), dar vioi și băgăreț, a intervenit cu explicația: „Uncheașule, uite ce zice dumnealui. Nu ți-i cumpăra un motor din acelea mici? Să mergi și să fumezi în ele, că-i voie, i-a dumitale!" — „Ba, îi răspunse bătrînul, ba, că nu mi-am vîndut încă găina". Apoi, pentru că explicase motivele folosirii provizorii a mijloacelor de transport în comun, cum le spunea încasatorul, cunoscător al limbajului profesional, folosit cu competență și măiestrie, bătrînul își aprinse totuși țigara și autoritatea îi permise fiindcă astfel mai trecuse din timp și uitaseră de hurducături. Autobuzul era animat, un mic colectiv divizat în grupuri, se făceau

și confesiuni în legătură cu motivele mersului la oraș, peste patruzeci de kilometri.[7]

Margareta și Liviu Dunca stăteau pe bancheta lor din fund, înghesuiți, în afara discuțiilor, nimeni nici nu-i băga în seamă. Erau strînși unul în celălalt și Margareta continua să se gîndească: „Nu m-a iubit niciodată, am fost doar un pretext. Dar oare eu l-am iubit? Ce-a fost pentru mine? M-am hotărît să plec pentru el, cu el, deși ar fi trebuit să plec de mult. Poate și el pentru mine a fost doar un pretext, ca să pot pleca, să am un motiv să plec, atît. Am fost unul pentru altul pretexte, din cu totul alte motive." Se uită la el, la profilul său fin, ușor îmbătrînit, și își repetă: „Nici eu nu l-am iubit propriu-zis, aveam doar nevoie de altceva". Își aduse apoi aminte de călătoria visată, de puntea vaporului unde doi japonezi jucau tenis și își numărau punctele, *thirty*, *forty*, *game*, dar era o punte foarte îndepărtată și nu-i mai făcea nici un fel de plăcere[8]. Călătorea fără plăcere și se uită din nou la el, din profil, și de-abia atunci îi plăcu mult, fără nici un motiv, și se cuibări în el, ca și cum ar fi vrut să doarmă". „Va trebui să-i spun: dar nu vezi, acum noi putem începe un adevărat început, de ce vorbești că ar fi trebuit să te eliberezi?" Îl simți neajutorat, lipsit de înțelepciune, bărbatul-copil, și își așeză și mai bine capul pe umerii lui, închizînd ochii. Mașina sărea peste hopuri și își ridica pasagerii din scaune, făcea viraje ca să evite căruțele mișcîndu-se lent sau orătăniile zăpăcindu-se de zgomotul motorului și zdrăngănitul de fiare vechi al caroseriei. Călătorii vorbeau tare și vocile lor se neutralizau, combinîndu-se într-un zum-

---

7 Apare încă o dată ideea de autoritate dominatoare a unei comunități, de astă-dată în notă parodică („Autoritatea, adică, încasatorul"). Cele două scene secundare (admiterea femeilor în autobuz și soluționarea problemei fumatului în timpul deplasării), schițate cu umor, potențează dramatismul poveștii de dragoste printr-o tehnică a ocolului epic, a disimulării firului principal.

8 „Călătoria visată" a Margaretei apăruse la începutul Capitolului VII.

zet surd, sfîșiat din cînd în cînd de sunetul mai înalt al unei voci de femei cuprinsă de veselie, apropiindu-se de țipăt. Margareta era pe punctul să adoarmă, bine adăpostită de golul umărului lui Liviu Dunca, și jumătatea de somn o făcea să se simtă bine, pe coverta curată a unui frumos vas de pasageri, soarele bătea din plin, marin, și cei doi japonezi continuau să joace tacticos tenis, să-și strige punctele: *thirty*, *forty*, *game*, alături, pe un șezlong, cu o carte uitată în poale, era același bărbat cu fața acoperită de ochelari de soare. Nu se întîmpla nimic și nici nu era de așteptat vreun eveniment, numai despicarea continuă a valurilor și țipetele înalte ale unor necunoscute păsări de mare, cu ciocurile roșii și penele albe, vîrstate de dungi negre, subțiri și elegante ca modelul unei rochii de seară. „Am și început ceva cu totul nou, cu desăvîrșire nou, și el nici nu-și dă seama." Apoi zîmbi amintirii îndepărtate a fetiței din satul de munte, care se ținea după ea ca o umbră. „Fetița aceea și-a dat seama că am început ceva nou." Se cuibări și mai bine lîngă Liviu Dunca, „e slab, i se simt claviculele, eu îi simt claviculele".

„M-am oprit la cel mai important gest din viața mea, la consecințele unui refuz, la cel mai înalt Nu. Dar nici cel mai înalt Nu nu are importanță, pentru că după aceea n-am reușit să spun nici un da, n-am reușit să găsesc ce trebuie să afirm. O afirmare mediocră față de un Nu, oricît de însemnat, te poate duce mai departe. Am rămas numai cu mîndria sterilă a acelui Nu, care nu este de regretat, dar nu trebuia să mă fi oprit aici. De aceea am eșuat, am eșuat lamentabil. N-am făcut nimic de atunci care să nu poarte urma mîndră a celei mai însemnate întîmplări negative din viața ma. N-am reușit s-o depășesc cu simplitate. Praf mi-am făcut viața, o viață meschină și plicticoasă. Am înțeles prea tîrziu."

Liviu Dunca se uită din nou la Margareta, cu ochii închiși, sprijinită de el, și își întinse mîna, mîngîind-o discret pe păr. Ea nu deschise ochii, mărginindu-se să surîdă și apoi să-și miște capul ușor. „Săraca fată, dacă nu mi-ar fi fost rușine de ea, părîndu-mi că vreau s-o cuceresc cu povestirile mele,

nu mi-aș fi dat seama pe deplin". O mîngîie iarăși, tandru și absent, o iubi ca pe o amintire îndepărtată, ființă aeriană, apărută în minte prin hazardurile memoriei...

Așa au ajuns în oraș, doar în ultimele minute ea se ridică și îi zîmbi, și lui Liviu Dunca îi plăcură, cu un mare regret, dureros și fără vlagă, ochii ei foarte deschiși la culoare, luminați de un zîmbet lăuntric, plin de inteligentă ironie, de calm și detașare. Privirea ei vioaie îl încurajă și îi mai reduse din potolita tristețe. „Să te conduc acasă, îi spuse. Să te conduc, așa cum te-am condus în fiecare zi, cînd ne plimbam. Și să ne pară rău, ca de fiecare dată, că ne despărțim. Să nu nădăjduim, ca de fiecare dată, că ne vom vedea mîine, că se mai întîmplă minunea asta."

Ea îi zîmbi recunoscător, prietenește[9], și iar i se luminară ochii în felul ei, vesel și direct, deschis și atotcuprinzător: Se îndreptară spre casa ei, pe străzi bine știute, în amiaza toridă, plăcut toridă, călcîiele le lăsau amprente în caldarîmul înmuiat. Trecătorii erau rari și pașnici, nu-i deranjau, erau niște trecători blînzi și anodini, care nu se interesau de ei, nici nu întorceau capul surprinși. Așa au ajuns în fața casei ei, acoperită de iederă, cu toate storurile trase. Liviu Dunca puse bagajul jos, la picioarele ei.

— Ei, ce ne spunem acum? Am ajuns.

„Nu se poate", își țipă Margareta surprinsă, necrezînd. Era atît de imposibil, că nici măcar nu putea fi spus. Tăcerea și surprinderea ei îl izbiră și pe Liviu Dunca și încercă, zăpăcit, o explicație:

— Te iubesc foarte mult. Mai mult decît îți poți închipui. Însă, vezi, eu mi-am greșit viața, o pantă greșită, o fixare de un lucru, prea marea importanță dată unui eveniment, și trebuia eșuezi. Eșuezi jalnic, fără putință de întoarcere. Poate trebuia să vin aici, imediat cum am ieșit. Poate ne-am fi întîlnit. Te iubesc pentru tine, nu pentru mine.

---

9 Începe scena despărțirii lor, excepțional tensionată între seninătatea și revolta Margaretei în fața pasivității lui Liviu. Totul va merge în crescendo pînă la vibrația profundă a șocului din final.

„Acum îți distrugi viața, chiar în clipa asta, se gîndi Margareta, nu-ți dai seama. Nu se poate să fie atît de prost să nu înțeleagă, vai, cît e de prost, Doamne."[10] Nu găsi forța să-i deschidă ochii, să-i arate evidența, ceea ce se vedea de la sine. Cu un ultim efort de concentrare, reuși să spună:

— Nu poți să pleci așa. Sînt gata oricînd să plec cu tine, oriunde.

— Nu. Mai bine nu. N-are rost să-ți ratezi și tu viața alături de mine, nu pot să-ți ofer mare lucru, decît, ca în timpul călătoriei noastre, niște istorisiri care fatal ar începe să se repete. Ceea ce am tăcut cu mîndrie acum ar fi repetat, povestit, pînă la saturație. N-are rost și te iubesc prea mult ca să încerc să-ți ratez viața. Mai tîrziu ți-ai da seama, și cu o colecție de amintiri nu poți pleca.

— Poate vreau eu. Se mai poate începe!

— Nu, e prea tîrziu, pentru mine e tîrziu. Nu te-am întrebat niciodată despre bărbatul tău, cred că e un om energic, practic și energic, care poate să-ți ofere mult mai mult.

„Doamne, cît e de prost, se gîndi Margareta. Poate chiar e sfîrșit", însă nu reuși să-i spună adevărul elementar că iar își închide un drum, la fel de fixat ca înainte. Nu mai era sigură că o va înțelege, pentru că era foarte prost. Tăcu.

Profitînd de tăcere, de liniștea ei speriată, el îi zîmbi prietenos și nostalgic, deja din trecut și apoi, luîndu-i o mînă îi recită încet și solemn:

Notre histoire est noble et tragique
Comme le masque d'un tyran
Nul drame hasardeux ou magique
Aucun détail indifférent
Ne rend notre amour pathétique

---

10 Alternare de „voci", una interioară (a Margaretei) și alta normală (a lui Liviu), *paralelism* provocator al dramaticului impas de comunicare (și de comuniune). Cînd ea face totuși „un ultim efort de concentrare" e prea tîrziu...

Brusc înfuriată, Margareta îi întinse mîna și încercă să-i zîmbească, el se aplecă și-i sărută mîna cu extremă politețe, apoi se răzgîndi și o îmbrățișă scurt, aducînd-o la piept. „Dacă nu plec chiar acum, o nenorocesc, n-am să pot pleca singur. Trebuie să plec chiar în clipa asta, să-mi mobilizez toată energia. E extraordinar de frumoasă, cu adevărat firească o mare cucoană.“ Margareta se detașă încet, îl privi și-i spuse:

— Ai venit numai ca să-mi spui ce ți s-a întîmplat? Numai de aceea?

— Nu, cum poți să spui! Te iubesc foarte mult. Era foarte bine și poate de aceea am și început să-ți povestesc, să mă apăr, să-mi apăr întîmplările și ce-am gîndit. Dar, povestindu-ți, am înțeles, și nu te pot antrena într-o asemenea viață în ruine. Dacă-ți face bine, înfurie-te pe mine, dar n-ai dreptate, n-am iubit pe nimeni atît de mult cum te iubesc pe tine.

Apoi o îmbrățișă din nou, Margareta se desprinse și porni spre casă, cu bagajul ei într-o mînă, urcă cele cîteva scări, găsi cheia și reuși să o bage în broască, o răsuci și, înainte de a intra, se întoarse. Liviu Dunca, înalt, slab și distins, mai stătea în fața porții și ridică o mînă, făcîndu-i un gest prietenos, se desprinse din loc și plecă grăbit, cu pași foarte mari și foarte hotărîți. Margareta intră în casă, trase ușa după ea și pătrunse în holul întunecat, mirosind a închis și nelocuit. Își roti privirile în jur și văzu, pe toți pereții, dintr-o dată, capetele de cai cu gîturile întinse, struniți de zăbale de care voiau să scape, cu boturile deschise, arătîndu-și dinții ascuțiți, nechezînd cu furie, și mîinile nevăzute ale celor care îi struneau, energice, puternice și roșcate, cu pistrui, cu degetele scurte, încordate. Cai în două picioare, cai cu coamele în vînt, cu gîturile suple încordate într-un efort de moarte, un ultim efort. O priveau de pe toți pereții, umpleau holul întunecat de o larmă mai puternică decît cea auzită. Era cea mai populată cameră ce se putea închipui, o cameră densă de atîtea prezențe și nechezături, care o asurzeau, o siliră să-și pună mîinile la urechi. Tablourile și reproducerile după pînze

celebre erau vii, cu adevărat în strigăt înalt, de disperare. Atunci își aduse aminte de ridicola lor cavalcadă, în satul de munte, de cei doi cai ai femeii și drumul lor la pas, pe cărare, de galopul împiedicat, greoi. „Aceasta a fost marea mea dragoste și marea mea călătorie", se gîndi, și fu cuprinsă de disperare. Nechezatul imaginar al cailor încetă. În camera mare și întunecoasă, cu fotografii urîte, domnea cea mai desăvîrșită liniște. Se întoarse și ochii îi căzură peste o oglindă mare, întunecată, se îndreptă spre ea și imaginea întîi apăru înaltă, cuprinzînd-o toată, subțire și grațioasă, blondă și cu ochii foarte deschiși, apoi se lumină și mai mult, se îngroșă. Își zîmbi în oglindă și își trecu mîinile prin păr, după aceea rămase dreaptă și puțin solemnă. Oglinda își înmulțise imaginile, se vedeau camera și cîteva dintre tablouri. Se mișcă puțin, contemplînd balansul camerei reflectate față de imaginea ei, întunecimea și umbrele complicate, verzui, prinse într-o rețea fină de linii purificate.

„Stau sub semnul oglinzii, eu stau sub semnul oglinzii, asta e definiția mea", și simți o dorință acută să intre în camera aceea verzuie și foarte bătrînă, de vîrsta oglinzii înalte, cu bogata ei țesătură de umbre, cu jocul ei adînc și misterios. Faldurile perdelei drapau bogat și solemn întreaga încăpere reflectată, organizau imaginile ca față de o esențială axă de simetrie[11]. Gesturile ei deveniră automate, se retrase lîngă perdea și imaginea ei deveni mică, cea mai neînsemnată din cameră, își aduse un scaun și își legă de gît șnurul care atîrna de draperia solidă. Apoi se întoarse cu fața spre fereastră, ca să nu se vadă și, ca să fie mai sigură, închise ochii. Se balansă de cîteva ori și rămase apoi exact paralelă cu geamul, într-o deplină verticală, de fir de plumb.

---

11 Rămasă singură, Margareta se lasă în voia „autorității" (ultimă ipostază — în *Păsările* — a autorității) mecanismului simbolic al cărții, e „absorbită" de el (oglinda, „semnul oglinzii", umbrele verzui, faldurile perdelei își cumulează sensurile conotative dobîndite în roman), „mecanismul" funcționează impecabil pînă la capăt, o „dirijează", încît „Gesturile ei deveniră automate..."

Dumitru Vinea se întorcea acasă cu înfrîngerea deplin transformată în bucurie. „Dacă nu m-ar fi dat afară, rămîneam pentru totdeauna confundat cu postul meu, chiar în propriii mei ochi. Devenisem director și pentru mine". Uitase de accident, erorile lui erau reale, desigur, dar acum important era să-și dovedească puterea de a începe cu adevărat de la început. Și se simțea foarte puternic, gata să înceapă, dar altfel, nu să ajungă din nou director general, să ajungă neapărat. Nu știa ce va face precis, dar era convins că va trăi altfel. Doar apropiindu-se de casă își aminti de plecarea Margaretei și rări pasul. Apoi îl grăbi din nou, era convins c-o va găsi acasă și căută prin buzunare biletul lăsat la plecare. Era evident că nu plecase pentru totdeauna. Mări pasul, absolut convins că o va găsi acasă, nu se răzgîndi decît la colțul străzii lui, unde se hotărî să se întoarcă și să cumpere niște flori. Se întoarse cu un buchet mare de trandafiri, mai vesel încă, întoarcerea lui semăna cu o întoarcere triumfală, depresiunea îi încetase cu desăvîrșire. „Va vedea că nu m-am frînt din asta, că nu stam eu într-un post, că era gata să alunec. Am să-i spun: astăzi m-au dat afară, adică nu, eu nu m-am opus, pentru că într-un fel aveau dreptate. De acum vom începe totul altfel." Se simțea puternic, sănătos, încă tînăr, mișcările lui aveau agilitatea din tinerețe, pierdută după o lungă viață sedentară. „Apoi vom pleca undeva, trebuie să ne odihnim dar o odihnă activă, sportivă."

Se simți copleșit de o plăcută emoție cînd găsi ușa deschisă, vru [s-o strige, dar optă pentru surpriză, deschise ușa de la hol, încet, cu băgare de seamă, și păși înăuntru în vîrful picioarelor. Venit din soare, întunericul îl orbi puțin, făcu cîțiva pași și o zări în oglindă.[12]

---

12 Pregătit pentru o viață nouă, „gata să înceapă", simțindu-se eliberat și din nou „puternic", Vinea se izbește încă o dată, cu o violență peste marginile suportabilului, de imaginea eșecului său — care-l întîmpină *în oglindă*, totul *în oglindă*...

Atunci fu cuprins de o adevărată frică, de o frică reală care îl umplu, simțită ca un lichid care urcă gîlgîind, și urlă tare și încă o dată, încă o dată, ca să-și facă curaj. Țipătul lui puternic, ca și cum ar fi fost înjunghiat, un țipăt plin de forță și de vitalitate, umplu camera, răsună în întreaga casă. Ciucurii de sticlă ai candelabrului, împinși de aerul deplasat de țipătul lui, se ciocniră între ei și clopoțiră ușor și muzical, ca de o boare ușoară, intrată prin fereastră.

Vinea ieși afară și urlă din pragul locuinței, nu putea suporta să stea în încăperea aceea întunecată, să mai vadă. S-au deschis geamuri, oameni au ieșit afară și cîțiva vecini speriați au încercat să afle de la el ce se întîmplase, el le indică locuința, și au pătruns înăuntru, au deschis geamurile și au chemat autoritățile. Se stabili că doamna Vinea murise cu o oră și jumătate înainte, nu s-au putut determina cauzele, nici unde a fost în cele cîteva zile cît a lipsit întrucît se pare că nimeni n-o văzuse. Andrei, singurul care știa, păstră informația pentru el, nu avea încredere nici în familie, îi lăsă să comenteze la masă, să se întrebe, le ascultă explicațiile fără să zîmbească măcar. Liviu Dunca plecase precipitat la cîteva ore după ce s-a întors din excursie, cu primul tren.

Victorița află despre sinuciderea doamnei Vinea și despre plecarea lui din oraș, undeva, pe un șantier, ca despre niște lucruri străine, citite într-un ziar. Cu un ultim efort de voință reuși să și-l smulgă pe Vinea din minte, de vreme ce nu-l putea salva. „Era un om destul de slab", a spus cuiva într-o doară, și slăbiciunea lui explica desăvîrșit de ce admisese cu atîta ușurință concluziile anchetei, ba parcă le căutase chiar. Era de altfel foarte ocupată, își reafirmă prezența și autoritatea, ca fiecare să se convingă că ea a rămas neștirbită la locul ei, apoi mai avea de împiedicat ca Mateescu să capete numirea deplină de director general, deși acesta se

purta cu ea atent, deferent. Pînă la urmă reuși în manevrele ei și abil se folosi și de cazul Vinea, pe care încerca să-l justifice cu moderație.[13]

Iowa City, Sinaia, București, 1968—1970

---

13 Un singur lucru în plus la final:

Am folosit de multe ori în analiza *Păsărilor* cuvîntul „tragic". E momentul să spun că romanul se derulează chiar pe scenariul tragediei clasice, la fel ca proza și teatrul lui Camil Petrescu, de care — cu toate deosebirile ce i-au fost semnalate — se apropie cel mai mult în spațiul literaturii românești moderne. Urmărind cu obstinație situația intelectualului (potrivit unui clișeu critic:) „însetat de absolut", autorul *Jocului ielelor* a impus o ecuație de mare generalitate. În cîteva cuvinte: personajul-prototip din scrierile sale ignoră datele normalității ontologic instituite, „se răzvrătește" și caută accesul către transcendent, declanșînd scenariul tragic, conform căruia „vina" lui provoacă o „reparație". Similară e ecuația construită în *Păsările* și reluată în *Racul*. Ignorînd imposibilitatea „normală" a comunicării și împingînd autoscopia dincolo de limite „rezonabile", personajele lui Ivasiuc sînt „pedepsite", destinul Margaretei (la rîndul lui, o reluare a celor împlinite de Ștefania și de doamna Ilea) fiind emblematic. Încît ar merita făcută o analiză detaliată din perspectiva structurilor tragediei greco-latine (vezi și eseurile despre tragedie din *Radicalitate și valoare*). În comentariile adunate pe marginea romanului au apărut ici și colo sugestii în acest sens: Paul Georgescu, care l-a numit pe Liviu Dunca „acest Gelu Ruscanu", a arătat că romanele lui Ivasiuc oferă „ca tragedia clasică, descrierea crizei morale — existențiale și de valori" și a comparat în două-trei fraze situația eroului-tip de pînă la *Păsările* cu Oedip, Antigona, Electra (op. cit., p. 138, 139, 143); Nicolae Balotă, a observat că „Trimiterile la mituri, conflictul — nesîngeros dar dramatic — în lupta pentru putere, apariția unui sentiment al culpei la însuși protagonistul vechii puteri, sinuciderea nevinovatei, asemenea unei victime imolate, toate acestea fac ca romanul *Păsările* să apară străbătut de o vînă purtînd sîngele negru al tragediei" (op. cit., p. 182), Ioan Holban a reluat ipoteza („Alexandru Ivasiuc redescoperă pentru noua proză *personajul tragic*" — *Al. Ivasiuc*, în *Convorbiri literare*, an XC, nr. 9 (1177), septembrie 1984, p. 12)... Ideea scenariului tragic confirmă capacitatea romanului de a se extinde pe nivele numeroase de semnificație. „Închis" prin natura riguroasă a construcției sale, *Păsările* se oferă („se deschide") interpretării cu o fervoare proprie scrisului lui Ivasiuc, care avea vocația de a dezvălui în orice idee univocă un șir nesfîrșit de sensuri, cînd limpezi, cînd nesigure, neliniștitoare. Morala dintîi a operei sale rămîne amestecul de luciditate și patetism pe care l-a reușit în planul ideii, între „răceala" conceptelor și „căldura" sentimentelor.

REFERINȚE CRITICE

(AVENTURA UNEI CĂRȚI. MIC „DOSAR AL RECEPTĂRII")

Dacă demonstrația făcută înaintea și de-a lungul textului acestei ediții e corectă și *Păsările* se dovedește a fi cu adevărat vîrful operei lui Ivasiuc, putem reciti opiniile criticii în funcție de *acest* relief valoric al operei și stabili sincronizările și desincronizările lecturii, componente ale unui mic „roman al receptării". Unul asemenea prozei lui Ivasiuc, „de idei", căci s-au confruntat ipoteze critice diverse, emanate de la moduri diferite de a gîndi și regîndi literatura momentului, a perioadei postbelice ori — mergînd din aproape în aproape — literatura în general. Un mic roman — altfel spus — „ideologic".

Trebuie mai întîi arătat, fără echivoc, și următorul fapt: chiar dacă nu s-a manifestat nici la apariție și nici mai tîrziu un consens al criticii, un examen sociologic oricît de sumar indică *Păsărilor* o poziție centrală între cărțile lui Ivasiuc. A fost întîmpinat cu dezbateri aprinse privitoare la „modificarea formulei" autorului (mergînd pînă la confruntarea celor *Cinci opinii* din *România literară* nr. 17/1971) și a provocat manifestări de satisfacție criticilor care respinseseră „eseismul" romanelor de pînă atunci; e singura carte a lui Ivasiuc care a atins patru ediții — și cu cea de față cinci — (*Vestibul*, *Cunoaștere de noapte* și *Apa* au apărut în cîte două ediții), tirajul total al *Păsărilor* depășindu-l net pe al celorlalte romane (caseta tehnică a ediției *B.p.t.* indică 120 000 de exemplare!; nu scap din vedere — se-nțelege — diferențele dintre cerere și ofertă care fac ca tirajele tuturor cărților lui Ivasiuc

să aibă o semnificație relativă); în sfîrșit, trebuie ținut seama și de faptul că *Păsările* și nu altul a fost titlul ales pentru ca autorul nostru să intre în colecția *Biblioteca pentru toți* (posesoare a unei importante puteri de instituționalizare a valorilor autohtone), în manualele de liceu și — în consecință — în seria *Texte comentate — Lyceum!*

Înainte de a răsfoi micul dosar al receptării *Păsărilor*, cîteva definiții date de critică manierei analitice a lui Ivasiuc. În exprimări diverse, opiniile au convers către indicarea unui tip aparte de proză. Caracterizările s-au concentrat uneori în formule plastice. Aleg doar cîteva: Valeriu Cristea a găsit că romanele lui Ivasiuc ar fi „un exercițiu de intelectualitate și finețe“[1], G. Dimisianu a vorbit despre „expansiunea eseului“[2], Mircea Iorgulescu s-a referit la un „exercițiu metaliterar cu mijloace literare“.[3] Sensul analizei n-a fost totdeauna favorabil. Eugen Simion, care l-a încadrat la categoria „eseului romanesc“, a remarcat „încercarea de a exersa o tehnică epică rar folosită de prozatorul român“, dar a apăsat și pe „lipsa de fluiditate a stilului“[4], în timp ce concluziile lui Mircea Iorgulescu — de pildă — s-au arătat de-a dreptul drastice relativ la valoarea propriu-zis „romanescă“ a cărților lui Ivasiuc. Obiecții de același fel au făcut cu consecvență Cornel Regman, Al. Piru, C. Stănescu, Virgil Ardeleanu. Alții, ca Al. Protopopescu sau Paul Georgescu, au pledat cu toată convingerea în favoarea noutății prozei în discuție. Pentru personajul-tip al lui Ivasiuc — spunea Paul

1 *Al. Ivasiuc: „Interval“*, în *Gazeta literară*, an XV, nr. 15 (806), 11 aprilie 1968, p. 2, reluat în *Interpretări critice*, Editura Cartea Românească, 1970 — aici, p. 122.

2 *Al. Ivasiuc: „Cunoaștere de noapte“*, în *România literară*, an II, nr. 9 (21), 27 februarie 1969, p. 9, reluat în *Prozatori de azi*, Editura Cartea Românească, 1970, p. 106 sq.

3 *Alexandru Ivasiuc*, în *Convorbiri literare*, nr. 10, 30 mai 1972, reluat în *Rondul de noapte*, Editura Cartea Românească, 1974, p. 159.

4 *Scriitori români de azi*, vol. I, ed. a II-a, Editura Cartea Românească, 1978, p. 504.

Georgescu în cronica la *Păsările* — „începută existențial, criza sfîrşeşte valoric. Ceea ce face, între altele, modernitatea prozei lui Ivasiuc este faptul că valorile nu sunt pur teoretice, ci vitale, de existenţă: ele ne pot face să trăim, să murim sau să nu mai putem continua a trăi într-un anume fel. Nu e vorba de o dezbatere teoretică (aceasta ar fi proza eseistică!), aici e vorba de capacitatea unor principii de a ne justifica existența. Deci: proza lui Ivasiuc nu este eseistică, ci existenţială."[5]

Prin felul ei de a „radia" — putem spune — intelectualitate şi elevaţie (aproape totuna!), proza lui Ivasiuc a stimulat analize subtile, care i-au luminat în profunzime structura. Mă rezum şi de astă dată la cîteva exemple. Valeriu Cristea a scris despre personajele cutăruia dintre romane că „sînt mari producătoare de percepții, a căror pînză fluidă, nevăzută, autorul o întinde pe zeci de pagini, examinîndu-şi cu atenție ţesătura"[6]. În cronica la *Vestibul*, Nicolae Manolescu a intuit din start nota originală a manierei „analitice" de acolo: „Prozatorul român fuge de obicei de abstracție; Al. Ivasiuc o cultivă, căci el gîndeşte filozofic, cum alți prozatori gîndesc metaforic. De aici provine şi greutatea de a-l numi în vreun fel: nu e un povestitor, nici un creator de tip obiectiv, ceea ce se înțelege repede, dar nu e nici un analist, ceea ce trebuie dovedit. Romanul are o mare febră a inteligenței, e aproape o demonstrație, un joc dialectic al ideilor: însă nu se analizează cu adevărat sufletul eroului chinuit de o vinovăţie ştiută numai de el. Suferința lui e ideologică, filozofică".[7] Rămînînd limpezi cîteva repere tipologice, asupra cărora critica a convenit — Camil Petrescu, Holban, tînărul Mircea Eliade, iar din proza europeană în primul rînd Proust —,

---

5 *„Păsările" de Al. Ivasiuc*, în *Viața românească*, an XXIV, nr. 2, februarie 1971, reluat în *Printre cărți*, Editura Eminescu, 1973, — aici, p. 139, 140.

6 loc. cit., p. 120.

7 *Al. Ivasiuc: „Vestibul"*, în *Contemporanul*, nr. 34 (1089), 25 august 1967, p. 3.

riticul a analizat ulterior (într-un capitol din *Arca lui Noe*) u extraordinară finețe maniera de introspecție din romanele ui Ivasiuc (folosind un eșantion din același *Vestibul*), desprinzînd două particularități cu totul interesante, care marchează o distanțare de proustianismul ortodox: „Întîi, procesul analitic nu urmează drumul cunoscut, spre ceea ce este ireductibil și inconfundabil în trăire; conduce, din contra, spre generalitate și spre idee, acolo unde nu mai pot fi întîlnite particularitățile [...], ci numai esența sau legea [...]. În al doilea rînd, [...] naratorul descoperă că esența sau legea au suferit o alterare, în abstracta lor puritate insinuîndu-se un element concret [...] Această izbucnire a senzațiilor și sentimentelor de sub coaja calmă a noțiunilor pare să găsească nepregătită conștiința povestitorului". Ceea ce echivalează cu un „scandal gnoseologic"[8]. E firesc, atunci, ca „epica" romanului să fie de o factură specială, „interioară": „Centrul *Vestibulului* se află în adevăr situat în planul procesului de conștiință al naratorului îndrăgostit iar faptele de biografie pe care el le excavează sînt argumente în această dezbatere, exemplificări ale unei obsesii. Un episod cheamă pe altul în funcție de o astfel de presantă necesitate lăuntrică și înlănțuirea lor nu ține seamă de o logică narativă propriu-zisă. Dacă poate fi vorba aici de logică, ea este obsesională."[9]; „Romanul se desfășoară conform acestei logici speciale, denotînd un proustianism latent, însă avînd un pronunțat caracter de demonstrație. Procedeele justificării iau locul celor ale confesiunii. Autobiograficul devine un factor de interogare a propriei conștiințe."[10] „Logica specială" explică de ce „pe romancier ființele vii îl interesează, în romanele sale, mai cu seamă în măsura în care joacă un rol într-un scenariu".[11]

Demonstrația lui N. Manolescu se poate prelungi și cu alte observații. Bunăoară, chiar în roman Ivasiuc indică în mai multe locuri mecanismul abstractizării percepției, să

8, 9, 10, 11 *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, 1981, p. 223, p. 226, p. 227, p. 241.

zicem în ipostaza transformării prin care, după ce fusese un fapt banal și familiar pe cîmpul de luptă, în spital „moartea redevenea cu oarecare efort o abstracțiune care se întîmpla altora, și încăpea în spațiul unei noțiuni sau al unui șir de simboluri".[12] Personajul socoate că „trecem numai prin simboluri, încifrate misterior dintr-o dorință de disimulare"[13] și recunoaște: „Căzusem la nivelul gîndirii abstracte".[14] Apoi, *esența* sau *legea* la care constata criticul că se ajunge și care priveau, în episodul analizat, „noțiunea de măr" degajată de doctorul Ilea din amintirea fetei mușcînd fructul. sînt împinse încă un pas mai departe atunci cînd personajul notează în pseudoscrisorile sale: „deveneai aproape o noțiune de femeie mușcînd dintr-un măr"[15]. Treptele abstragerii își urmează una alteia, într-un joc parcă — nu-i așa — fără punct terminus.

Reluînd mai tîrziu problema tipului prozei lui Ivasiuc. Radu G. Țeposu l-a definit (comentînd tot *Vestibulul)* drept „o căutare a individualității", trăgînd de aici consecințele interiorizării analizei: „prin urmare perspectiva e interioară: nici un indiciu oferit cu bună credință de martori exteriori. nici o intervenție străină. Discursul e redus la monolog, ipostaziat în relatare epistolară, jurnalieră și, în cele din urmă. inevitabil romanescă. [...] Faptul că romanul are un singur personaj propriu-zis e semnificativ chiar pentru individualismu la care a ajuns romanul modern. [...] Subiectivitatea reală tinde să se substituie obiectivității fictive."[16]

În sfîrșit, Cristian Moraru a dat o soluție raportului dintre „epică" și „eseu" în primele romane ale lui Ivasiuc considerîndu-le „opere ce-și conțin propriul criteriu exegetic", as

---

12, 13, 14, 15 *Vestibul, ed. cit.*, p. 99, p. 113, p. 124, p. 82.

16 *Viața și opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească. 1983, p. 135.

pectul eseistic fiind produs de o „structură romanescă răsturnată, susținută de un eșafodaj epic aflat în subsidiar".[17]

Grație acestui întreg efort de interpretare, critica a reușit să îndepărteze proza lui Ivasiuc de amendările strict realiste sau măcar să le ofere o alternativă greu de ocolit. N-a fost ușor și „partida" nu e — deocamdată — cîștigată. Ca să mă apropii de *Păsările*, reproșuri de felul „Liviu Dunca nu are consistență ca personaj și de aceea cazul său nu este dintre cele mai reprezentative"[18] au continuat să apară, deși ele sînt ușor contestabile (ca să-l discut pe acesta, cine altcineva nu e de acord că Dunca apare, în ipostaza martiriului său asumat, ca o figură impresionantă, care nu se uită?). Rămîne să observăm că astfel de obiecții își au originea nu în textul lui Ivasiuc ci în înțelegerea îngustă pe care destui comentatori o dau încă — după aproape un secol de la Henry James, Virginia Woolf și Proust! — ideii de personaj, apoi aceleia de roman și — finalmente — de proză ca tip de discurs literar. Problema ține de o scară mai largă a discuției și se cuvine pusă în termenii distanței existente în cazul criticii în general și al criticii românești în special între — pe de o parte — avansurile literaturii și — pe de altă parte — capacitatea de înțelegere și conceptualizare a celor ce se întîmplă în poezie, proză, teatru și chiar și în însuși cîmpul... criticii.

Să mai spun că între cei care au înțeles cel mai bine sensul demersului prozastic al lui Ivasiuc s-au aflat — și probabil că era firesc să fie așa — cîțiva dintre colegii săi romancieri. Referindu-se și la el, Maria-Luiza Cristescu a recunoscut la un moment dat, procedînd la o bună judecată de situare: „Fac parte dintr-o generație sau, mai degrabă, aparțin unui temperament și unei vremi scriitoricești ideologizate."[19] În mai

17 *„Radicalitate" și „valoare"*, în *Luceafărul*, an XXVII, nr. 28 (1158), sîmbătă 14 iulie 1984, p. 11.

18 Alex. Ștefănescu, *Preludiu*, Editura Cartea Românească, 1977, p. 185.

19 Interviu de Maria Mailat, în *Vatra*, an IX, nr. 9, 20 septembrie 1979, p. 14.

multe rînduri a pledat (și) pentru Ivasiuc Nicolae Breban, care a pus punctul pe *i*-ul prejudecăților curente: „Există cîteva «spaime» ale gustului calificat, numit critica literară: spaima de digresiune, spaima de «teză», de «tezism», chiar o anume neîncredere față de orice problematizare a artei. La unii funcționează încă dihotomia grosieră: teoria e totdeauna noțională, proza e totdeauna reflecție, metaforă, imagine. La începutul secolului nostru, doi giganți au relativizat extrem însă aceste concepții: Proust a descoperit întinse terenuri virgine, epicizînd ne-epicul, descoperind digresiunea epică, iar Th. Mann a îmbogățit calitativ mijloacele eposului prin încorporarea ideii, făcînd directă și pură speculație noțională."[20] Breban aprecia în mod deosebit faptul că „Ivasiuc are o obsesie și o structură"[21], pentru ca mai tîrziu, într-un interviu, să-și indice miza pe o „direcție a prozei românești care începe să fie mai evidentă, proza problematică, pe care-o fac eu și o făcea Al. Ivasiuc, pe care-o cultivă cîțiva tineri de mare talent astăzi, proză venind din Hortensia Papadat-Bengescu și Camil Petrescu și Holban. Ea își are maeștrii săi în Camil Pestrescu, în Thomas Mann, poate chiar în Dostoiesvski, Italo Svevo, Robert Musil, și eu mizez mult pe această proză, pe viitorul imediat care va găzdui acest tip de proză în Europa".[22]

Nicolae Manolescu a fost întîiul care a întîmpinat *Păsările* anunțînd: „E vorba de o carte pasionantă, de — mă grăbesc să spun — unul dintre cele mai bune romane *sociale* (și, de ce nu, politice) ale ultimelor decenii." Tema romanului ar fi, zicea criticul, „raportul dintre individ și societate, dintre angajare și disponibilitate, dintre libertate și necesitate; temă obsedantă la Al. Ivasiuc." Termenii acestui raport, îndeosebi cuplul libertate-necesitate, au fost repetați insis-

---

20, 21 *Marginalii la proza-eseu*, în *România literară*, an VIII, nr. 43, 23 octombrie 1975, p. 4.
22 Interviu de Constantin Vișan, în *Ateneu*, an XXI, nr. 8, august 1984, p. 14.

tent de comentatorii prozatorului nostru, semn că atenție s-a dat mai ales dezbaterii ideologice, filozofice din cărțile sale și mai puțin înfățișării ei *literare*. Pe linia acestui interes preponderent tematic, N. Manolescu observa că „noul său roman păstrează prea puțin din stilul epic mai contorsionat, mai sacadat, al celorlalte, alegînd o formulă mai directă și mai concretă, mai simplă". În același timp, era indicată — lucru important — și coerența de alt ordin decît aceea realistă a *Păsărilor*: „Romancierul nu înfățișează realul : îl explică, îl închide într-o demonstrație. Evenimentul valorează prin cauza lui, sentimentele sînt declanșate adesea de revelarea unor sensuri în relațiile oamenilor, nu doar de relațiile însesi. Toate personajele se explică sau sînt explicate fără a deveni marionete docile în mîna autorului care a învățat, la a patra carte, să le lase o independență vitală [...] De aici provine structura dublă a romanului, pe care-l putem citi și ca o «poveste» tradițională, [...] dar și ca ilustrarea unor raporturi între idei, a unor conflicte ideologice".[23]

Foarte curînd, doar două săptămîni mai tîrziu, apărea un al doilea articol despre *Păsările*, semn că romanul stîrnise interesul și „se citea". S. Damian aprecia acolo că „Pentru Al. Ivasiuc efortul de a reprima pe cît posibil mișcarea pe terenul arid al abstracțiunilor e echivalent cu actul de creație narativă. O luptă grea împotriva unei tentații, căci nimic nu egalează la el plăcerea de a desfășura ideea, cu rigoarea tuturor implicațiilor, în succesiune strînsă, de netăgăduit. În acest sens *Păsările* reprezintă, mai mult decît romanele anterioare, o ieșire din dilemă: încorporarea noțiunii, atingerea stării de tangibil, de real, de viață concretă". Analiza lui S. Damian înainta — totuși — pe linia implicării „în universul social imediat" printr-o „sforțare epică" dînd „senzația de curgere a vieții".[24]

23 *Al. Ivasiuc: „Păsările"*, în *Contemporanul*, nr. 47 (1254), vineri 20 noiembrie 1970, p. 3.

24 *Oglinda*, în *Luceafărul*, an XIII, nr. 49 (449), 5 decembrie 1970, p. 3.

La următoarele două articole, apărute simultan după alte cîteva zile, putem socoti dezbaterea asupra romanului pornită. Într-unul din ele, Liviu Petrescu se pronunța decis, mizînd încă din start: „Apariția romanului *Păsările* constituie un eveniment literar tot atît de important, probabil, ca și apariția — cu cîteva luni în urmă — a lucrării lui Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu;* generația de scriitori care s-a afirmat cu precădere în ultimii cinci ani ne dovedește o dată în plus intenția ei de a juca un rol dintre cele mai însemnate în evoluția literaturii românești contemporane." Pe de altă parte, criticul constata că, minus figura Victoriței, nouă ca tip de personaj la Ivasiuc, „*Păsările* nu aduc inovații prea mari; Al. Ivasiuc a rămas la o convingere mai veche a sa, conform căreia, în analiza conștiinței, pot fi distinse mai multe «straturi» suprapuse". Concluzia lui Liviu Petrescu era că se ivise „unul dintre marile romane sociale ale literaturii române".[25]

Celălalt articol din 10 decembrie 1970 i-a aparținut lui C. Stănescu. Reținut în aprecieri, ca și în alte ocazii, criticul privea îndeosebi ideologia din roman, rămînînd la impresia că „speculația discursivă proprie lui Al. Ivasiuc" produce și de această dată un grad de „schematism". Analiza sesiza totuși semnificația mai profundă a cazului din *Păsările*, ținînd de un plan mai general, abstras din determinările stricte: prin Dunca, „autorul ilustrează o varietate originală a vechiului învins, închis în propriile limite, ridicate la evidență de cîte un val al istoriei și coborîte în anonimat în perioadele de calm."[26]

Cronica publicată mai apoi de Mircea Iorgulescu în *România literară* punea în valoare dimensiunea autoreferențială (chiar dacă observată nu tocmai în sens favorabil) a prozei

25 *Păsările*, în *Tribuna*, an. XIV, nr. 50 (724), 10 decembrie 1970, p. 8.

26 *Al. Ivasiuc: „Păsările"*, în *Scînteia tineretului*, an XXVI, nr. 6706, 10 decembrie 1970, p. 4.

lui Ivasiuc: „Sub clocotul speculativ, epicul dispare și cel mai bun comentariu critic al romanelor lui Alexandru Ivasiuc nu se poate realiza altfel decît *printr-un montaj de citate.*" Constatînd, în contra curentului de opinie al momentului, unicitatea formulei celor patru romane de pînă atunci ale lui Ivasiuc, criticul avea totuși intuiția construcției particulare a *Păsărilor:* „noutatea e aparentă: ceea ce înainte se petrecea în planul existenței unui singur personaj (dr. Ilea, Ion Marina, Ilie Chindriș sînt desemnați printr-o mișcare în doi timpi) este acum împărțit pe clase de personaje, iar departajarea e definitorie pentru condiția lor./ Care sînt consecințele asupra structurii romanului? Rămîne de discutat."[27] Eseul introductiv al acestei ediții a încercat să poarte discuția anunțată astfel de Mircea Iorgulescu și ocolită în profilul extrem de sever din *Rondul de noapte.*[28]

Cronica lui Lucian Raicu, apărută după o săptămînă în aceeași revistă, pornea de la ideea că al treilea și al patrulea roman publicate de Ivasiuc, „*Cunoaștere de noapte* (1969) și, îndeosebi, masivul roman de astăzi, *Păsările*, răspund în mult mai satisfăcătoare măsură criteriilor de stabilitate și coeziune, ce decurg din condiția unei literaturi mature, izbutind să fie nu numai interesante și incitante la reflecție pe durata lecturii, dar și «convingătoare», întrucît sînt cristalizate." Concretul epic era discutat încă o dată față în față cu planul speculației abstracte: „Mecanismele fascinației, care sînt și ale autorității, precum și tentativa de a le rezista sînt pătrunzător reconstituite în roman, începînd cu evocarea raporturilor dintre Liviu Dunca și bunicul său, dintre acesta din urmă și profesorul Ghimuș etc. Ele tind să ocupe toate scena în capitolele privitoare la viața uzinei. Aceste capitole, deopotrivă cu cele referitoare la dramaticul trecut al lui Dunca, reprezintă un factor de rezistență (foarte

---

27 *Al. Ivasiuc: „Păsările"*, în *România literară*, an III, nr. 51, 17 decembrie 1970, p. 14—15.

28 Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Editura Cartea Românească, 1974, cap. *Proza de idei, Alexandru Ivasiuc*, p. 153—159.

necesar) la ispita precipitării în zonele «abstractului», ispita de «a rezuma» excesiv drumul ce duce de la concret la idee, de a trece prea repede peste această complicată distanță."[29]

O analiză detaliată a făcut Eugen Simion. Cu ideea că „*Păsările* propune o meditație despre cîteva noțiuni contemporane, între ele și aceea (sartriană) a revoltei individului împotriva împrejurărilor", criticul arăta că „Al. Ivasiuc scrie, pe scurt, povestea unui om revoltat și a unui eșec, dublată de alte revolte și alte eșecuri, într-o epocă în care valorile morale și sociale se schimbă, fără ca totdeauna indivizii să supraviețuiască moral acestor modificări. Prozatorul oferă, în acest sens, cîteva cazuri, vizînd uneori și fenomene mai generale". Eugen Simion accentua și observația, devenită loc comun în exegeza romanelor, că „Al. Ivasiuc sugerează ideea de autoritate socială și meditează (aceasta mi se pare tema mai profundă a cărții) la ideea de putere". În sfîrșit, rămînînd la o interpretare realist-socială și văzînd în Mateescu „personajul — cred — memorabil al romanului", criticul reclama lipsa de fluență obișnuită la Ivasiuc: „N-a dispărut cu totul — sîntem datori să spunem acest lucru scriitorului — crisparea notației".[30]

O cronică pătrunzătoare a scris Al. Protopopescu (al optulea articol în șase săptămîni! — socotindu-le doar pe acestea, importante, din care am citat pînă acum; lista întreagă urmează la *Bibliografie*). Despre raportul dintre evenimentele din roman și pasajele de analiză, Al. Protopopescu arăta că „între fondul «documentar» și țesutul analitic care-l înfășoară se stabilește un circuit subtil de semnificații ce converg cu exactitate geometrică spre destinul central al cărții: cel al lui Liviu Dunca. De fapt axa epicului o constituie lunga confesiune a acestui personaj, în jurul

29 *Alexandru Ivasiuc: „Păsările"*, în *România literară*, an III, nr. 52, 24 decembrie 1970, p. 9.
30 *Al. Ivasiuc: „Păsările"*, în *Luceafărul*, an XIII, nr. 52 (452), 26 decembrie 1970, p. 3.

căruia planurile se rotesc, atrăgînd în sfera dezbaterii alte personaje complementare, fără ca senzația clasică de jurnal autobiografic să dispară pînă la capăt." Transpare ideea unei „geometrii" a construcției, susținută și de alte cîteva observații privitoare la planurile epice și la corespondența lor: cartea „își sistematizează în așa fel planurile și episoadele, încît drama de idei să dobîndească ecoul necesar", Vinea, Mateescu și Domide au „psihologii funcționale", iar relația pe care Dunca o are cu Margareta „nu face decît să repete în plan afectiv ceremonia socială pe care acesta o narează".[31]

O cronică negatoare a scris la scurt timp după aceea Al. Piru, într-o pagină despre *Evoluția prozei:* aprecia romanul ca fiind „precar sub raport epic", după care—totuși — relata în detaliu epica romanului, pentru a conchide că „Teoretic totul e adînc și plauzibil, artisticește întîmplările sînt incredibile și eroii inconsistenți". La final: „Rămîne, firește, scrisul acut intelectual al lui Al. Ivasiuc, tendința sa de a sonda problemele vieții contemporane în profunzime, curajul abordării marilor dezbateri ideologice."[32]

Într-un articol din care am mai citat în prima parte a acestei scurte călătorii printre citate critice, Paul Georgescu a tratat și el romanul din unghiul continuității formulei adoptate inițial de Ivasiuc: „*Păsările*, ultima carte, este superioară celorlalte prin cuprinderea problematică și tipologică, prin arhitectură, dar partea cea mai trainică și emoționantă a romanului rămîne, desigur, spovedania lui Liviu Dunca, adică aceea ce seamănă cel mai mult cu situația tipologică din volumele anterioare. [...] *Păsările* reprezintă incontestabil un progres ca lărgire a perspectivei și posibilității de alteritate, dar mie mi-a plăcut să regăsesc acea ten-

---

31 *Alexandru Ivasiuc: „Păsările"*, în *Tomis*, an V, nr. 12 (54), decembrie 1970, p. 4 și 19.
32 *Evoluția prozei*, în *Ramuri*, an VIII, nr. 1 (79), 15 ianuarie 1971, p. 11.

siune emotivă, acea precipitare dramatică, acea intransigență lucidă față de sine însuși a eroului-narator, detectiv al propriei sale suferințe, întîlnite în prima carte."[33]

G. Dimisianu a deosebit formula de problematica romanului: „Față de scrierile anterioare ale autorului, *Păsările* reprezintă un moment nou, în special din punctul de vedere al formulei literare, fiindcă problematica romanului comunică prin numeroase canale cu aceea a cărților sale precedente. În *Păsările* eseismul deszăgăzuit, cîteodată fastidios, caracteristic pînă mai ieri lui Alexandru Ivasiuc, suportă un regim de comprimare, prozatorul întorcîndu-se la o atitudine care încurajează epicul, creația impregnată de materialitatea cotidianului." Între Vinea și Dunca era preferat net primul, „citit" exclusiv în sensul relevanței lui sociale: „Episodul Vinea și toată acea secțiune privitoare la lumea uzinei și la trepidația ei cotidiană, cu cele cîteva personaje rotitoare în jurul eroului principal (Victorița, inginerii Mateescu și Domide), nouă ni se pare că formează zona cea mai densă a narațiunii, nucleul ei viu. Celălalt erou de prim-plan, Liviu Dunca, e o prezență mai mult simbolică — legînd cazul Vinea (petrecut în actualitatea nemijlocită) de semnificația unor fenomene sociale ai căror germeni sînt de aflat în împrejurările dramatice și contradictorii din epoca începuturilor, în urmă cu două decenii. Cartea se rarefiază mai ales în sfera relațiilor dintre Liviu Dunca și Margareta Vinea, iubirea dintre aceștia și, de asemenea, bovarismul cu consecințe funeste al eroinei fiind aspecte tratate totuși prea sumar." Concluzia indica nu mai mult decît un roman „realist": „Este o carte angajată și angajantă, mărturisind adeziunea pasionată a lui Alexandru Ivasiuc la problematica prezentului."[34]

Prima etapă a receptării *Păsărilor* o putem considera încheiată cu o serie de articole care i-au consolidat poziția

---

33 *loc. cit.*

34 *Alexandru Ivasiuc: „Păsările"*, în *Flacăra*, an XX, nr. 7 (819), 13 februarie 1971, p. 20.

pe scara de valori a romanului perioadei. Într-un comentariu asupra cărţilor de pînă atunci ale lui Ivasiuc, Antoaneta Tănăsescu a arătat că *Păsările* „poartă faţă de precedentele (*Vestibul*, *Interval*, *Cunoaștere de noapte*) indici suplimentari de valabilitate estetică" şi le-a privit pe toate ca „romane construite pe o structură binară, de alternare a prezentului cu rememorarea, a realului cu imaginarul, a «adevărului» cu «falsul», ambele ipostaze, oglinzi distincte, în stare să determine, însă, şi seducătoare sau îngrijorătoare confuzii, ale evenimentelor şi devenirilor umane" (apărea şi o trimitere la Beckett).[35] Dana Dumitriu a văzut şi ea *Păsările* superior celorlalte cărţi, sesizînd sensul real şi — în fond — inadecvarea obiecţiilor de tezism etc.: „*Păsările* este [...] un roman construit mai întîi teoretic şi apoi epic, iar reproşurile care i s-au făcut, la această trăsătură intimă s-au referit."[36] Iar Mihai Sin a analizat romanul (şi a pledat pentru el) din unghiul realismului social: „romanul lui Ivasiuc este o excelentă ilustrare a angajării, a socialului în literatură, fără a fi idilă, descriptivism, fotografie", adăugind despre tînăra doamnă Vinea: „Sinuciderea Margaretei nu poate fi motivată doar prin datele concrete pe care ni le serveşte romanul. Există în acest inefabil personaj feminin o mare frumuseţe a vieţii, frînată de o fragilitate rămasă ascunsă privirii."[37]

Un loc special în traseul receptării critice a *Păsărilor* îl ocupă dezbaterea organizată de *România literară*, la care au participat G. Dimisianu, Adrian Marino, Edgar Papu, Sorin Titel şi Al. I. Ştefănescu. Opiniile celor cinci oglindesc — într-un fel — cele două linii mari de interpretare a cărţii: una strict realistă şi alta mai suplă, înclinată către sesizarea unor structuri abstracte, de roman modern. Catalizatorul

---

35 *Sub semnul oglinzii*, în *Contemporanul*, nr. 9 (1268), vineri 26 februarie 1971, p. 3.

36 *Al. Ivasiuc*, *Păsările*, în *Argeș*, an VI, nr. 4—5 (59—60), aprilie—mai 1971, p. 10.

37 *Alexandru Ivasiuc*, *Păsările*, în *Vatra*, an I, nr. 5, august 1971, 6.

discuţiei a fost Adrian Marino, situat pe linia dintîi şi susţinîndu-şi ferm opţiunea, secondat în notă discretă de Sorin Titel. Al. I. Ştefănescu a dat replica de pe cealaltă poziţie, susţinut tot discret de Edgar Papu, în timp ce G. Dimisianu, pe post de amfitrion, a păstrat un oarecare echilibru. Adrian Marino a contestat romanul, recunoscîndu-i — e drept — anumite calităţi şi valoarea superioară celor precedente, însă respingînd elogiile adunate pînă la acea dată: „insatisfacţia mea începe cu acest punct: al inautenticităţii episodului care frînge şi traumatizează existenţa lui Liviu Dunca. Înţeleg să duc o discuţie în plan strict literar, cît mai obiectivat posibil. Deci, nu voi pune deloc problema valorii — să spunem «documentare» — a episodului, ci exclusiv a expresiei sale literare, ca mod de transfigurare estetică. Ei bine, ceea ce m-a izbit a fost simplificarea, sterilizarea psihologiei eroului de o serie întreagă de reacţiuni profund umane, vitale, specifice momentului dramatic pe care-l trăieşte. N-am întîlnit alarma instinctului de conservare, frica, revolta (subiectivă sau nu, faptul n-are — acum — nici o importanţă), apatia, descurajarea, exaltarea, resemnarea şi alte asemenea stări, care au mai fost evocate în literatură, de Hugo, de Dostoievski, de alţii, dar care la Al. Ivasiuc se reduc aproape exclusiv la o meditaţie destul de abstractă, pe tema raportului dintre libertate şi necesitate. Este o viziune intelectuală, teoretică, foarte posibilă, legitimă — desigur — în felul ei, dar exterioară eroului pus «în situaţie», condiţiei morale a momentului specific. Se putea «scoate» mult mai mult dintr-o temă atît de complexă, de profundă, de vitală, tratată destul de artificial...". Aprobat de Sorin Titel, care s-a arătat de acord că situaţia din roman e „din acest punct de vedere artificioasă", Adrian Marino a opinat că în *Păsările* „apar o serie de situaţii tipice, teme, scheme, unele aproape de clişeu" şi, reclamînd în continuare apelul la „criteriul autenticităţii", că „îndrăgostirea Margaretei, ca şi sinuciderea sa mi se par insuficient «explicate», vreau să spun desfăşurate, sugerate artistic. La fel, mutaţia interioară — sub-

tilă în esență — a directorului, care la un moment dat renunță să se mai apere". Al. I. Ștefănescu a respins perspectiva lui Adrian Marino spunînd că „primul criteriu propus de domnia sa este experiența personală de viață a fiecăruia dintre noi, confruntată cu cea a autorului sau a eroilor săi. Ar însemna că cine n-a avut în viața sa experiența traumatismului suferit de Liviu Dunca, nu se poate pronunța asupra acestui personaj". Edgar Papu a arătat la rîndul lui, către finalul discuției, că „realismul înseamnă astăzi altceva decît vechiul său sens consacrat. Scriitorul nu se mai situează pe poziția de atotștiutor, ci devine uneori un căutător și un problematic". Paradoxul e că, respins în ordine realistă, romanul e totuși apreciat pentru calitățile reflectării... realiste! Sorin Titel și G. Dimisianu au spus lucruri favorabile despre latura „socială" a cărții și — deci — despre Vinea, Victorița, Mateescu, de unde indicarea de către G. Dimisianu a calităților lui Ivasiuc de „creator de personaje în manieră realist-obiectivă". Privind romanul din acest unghi, mai toți criticii care l-au comentat au preferat această serie (mergînd pînă la preferința lui Eugen Simion pentru Mateescu) și nu pe Liviu Dunca și pe Margareta. Să mai notăm că Al. I. Ștefănescu făcea cu acel prilej trimitere la Camus și la Apostol Bologa al lui Rebreanu.[38]

Din 1971 încoace, după ce critica de întîmpinare și-a spus cuvîntul, exegeza *Păsărilor* n-a mai avansat substanțial. Analize consacrate special *acestui* roman n-au prea apărut (mă voi opri în final la o excepție). Pe de altă parte, panoramele în care și-a găsit locul și prozatorul nostru n-au adus lucruri noi despre *Păsările*. În capitolul Ivasiuc din *Scriitori români de azi*, Eugen Simion a integrat cronica sa din *Luceafărul*, Nicolae Balotă n-a insistat în micromonografia din *Universul prozei*, iar sintezele asupra romanului

38 *Convorbirile „României literare". Cinci opinii despre o carte*, în *România literară*, an IV, nr. 17 (133), 22 aprilie 1971, p. 5, 8 și 9.

românesc publicate de Nicolae Manolescu și apoi de Radu G. Țeposu s-au oprit asupra tehnicii de analiză din primele trei romane, folosind exemple doar din *Vestibul*. În sfîrșit, singura carte consacrată lui Ivasiuc, aceea a lui Ion Vitner, cu multe observații semnalabile despre toate romanele și — între ele — despre *Păsările*, n-a inclus o analiză separată a — iarăși — *acestui* roman, investigația grupînd în jurul unor constante ale creației exemple culese mereu din toate cărțile prozatorului. Comentarii separate se făceau la *Apa* și la *Racul*.

Ce se poate totuși reține dintr-o etapă (a doua) relativ stagnantă a receptării? În studiul său, Nicolae Balotă a văzut și el *Păsările* ca pe o construcție biplană, însă ordonată de polaritatea trecut-prezent: „Construindu-și romanul pe două nivele — pe acela al rememorărilor privind vechea structură, plan al confesiunii, al ruminației interioare, subiective, și pe acela al examenului unor structuri sociale și morale în consolidare, plan al analizei «obiective», romancierul găsește în motivul *puterii* o sursă de vitalizare a figurilor. Nu mai e de astă dată o insinuare a unei voințe de putere, ci închipuirea unui joc al forțelor, a unei drame a puterii."[39] Era sesizată, apoi, o evoluție mai generală a prozatorului către perioada *Păsărilor*, detectabilă deopotrivă în roman și în eseuri: „în mod evident, Al. Ivasiuc își asumă tot mai mult calitatea martorului lucid în eseurile și prozele sale. O pătimașă participare la eveniment îl caracterizează. Se arată din ce în ce mai fascinat de avatarurile *ființei sociale* și de transformarea structurilor. De aceea, procesul cuvîntului tinde tot mai mult, în scrierile sale, să devină un proces al conștiinței, ca și al gesticulației moral-sociale. Și-apoi, observarea mutațiilor în ordinea structurilor impune o perspectivare istorică a viziunii."[40] O observație similară avea să facă Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, acolo unde avea să vor-

---

39, 40 *Universul prozei*, Editura Eminescu, 1976, p. 180—181, p. 178.

bească despre „deplasarea interesului său [al lui Ivasiuc, n.m.] de la problematica general antropologică, pe care am văzut că o teoretiza și o practica în epoca *Vestibulului*, la una mai direct istorică și politică. [...] A apărut la un moment dat și s-a dezvoltat în scrisul lui Alexandru Ivasiuc o tendință pe care aș numi-o *militantă*, într-un sens extraestetic, și care s-a simțit repede stingherită de cadrele prozei lui psihologice și abstract-teoretice din primii ani, căutîndu-și un spațiu de manifestare în mai direct contact cu istoria imediată și cu formele ei politice.“[41]

În prefața la ediția din *B.p.t.* a *Păsărilor*, Nicolae Manolescu a reformulat — în linii mari — lucruri spuse la prima apariție. Menținînd constatarea că „sînt două romane într-unul singur“, criticul aprecia felul cum Ivasiuc „nu dă înapoi din fața dificultăților unei astfel de proze — conduse pe mai multe planuri, cu psihologii diferențiate și care presupun atenta reproducere a unor limbaje diferențiate“. Mai puțin favorabilă era ideea că „Ar fi fost interesant să ni se arate cum aceeași lege a sistemului care l-a împins în vîrful piramidei, îl trage acum pe Vinea în jos, pînă la baza ei. Dar romancierul explică lucrurile mai simplu: Vinea însuși renunță brusc la luptă. E cuprins de remușcări. Are un moment de sfîrșeală. Dar oare un om cu structura lui — aceea pe care romancierul însuși a explicat-o — renunță vreodată în acest fel la putere? Aici e o contrazicere. Erodarea puterii lui Vinea nu e în realitate rezultatul unei fisuri neașteptate în psihologia personajului: ci al unui concurs exterior de împrejurări. Căderea lui pare un abandon spontan: în realitate trebuia să fie o luptă.“[42] Observații asupra comportamentului „inexplicabil“ al lui Vinea și al Margaretei făcuseră și alți comentatori: după ce i se vorbise despre schematismul excesiv al romanelor sale, lui Ivasiuc i se reproșa abaterea de la schemele comportamentale...

41 *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, 1981, p. 244.
42 *Criză și iluminare*, prefață la *Păsările*, Editura Minerva, 1977, p. XXIV.

O dualitate de planuri, real-imaginar, a constatat Ion Vitner: „Textul definitoriu pentru mecanica fină a schimburilor dintre real și imaginar, a sensibilității față de una sau de alta dintre aceste situații corespunzătoare, este romanul *Păsările*. Cel puțin două personaje, Liviu Dunca și Margareta Vinea, sînt depozitare ale ciocnirilor dintre real și imaginar."[43] Analizînd „semnul oglinzii" la Ivasiuc, Ion Vitner aprecia că „Liviu Dunca din *Păsările* capătă semnificația unei reiterări a acestui simbol specular. Geologul nu este numai obsedat de confesiune, de necesitatea expulzării ei din universul interior, el este chiar mărturisirea, spovedania, pentru că în absența acesteia se sufocă. Răsună în făptura lui damnată un apel al cuvintelor din adînc, care se cer spuse, eliberate."[44]; „Nu numai percepția sa este dereglată, dar și capacitatea sa comunicativă. Dereglarea sa perceptivă este însoțită de o mare acuitate și de o putere fascinatorie, exercitată asupra unor ființe ușor dereglate și ele psihologic, cum este Margareta Vinea. Imposibilitatea comunicării constituie fatumul său, damnarea sa iremediabilă. Cele trei mari oglinzi ale lui Liviu Dunca sînt doamna în verde, aflată la limita dintre real și ireal; pe urmă Iulia, văduva unui văr și, mai ales, Margareta, oglinda sa tragică."[45] Mai comprehensiv decît în alte comentarii e tratat comportamentul lui Vinea: „Un deținător al unei duble valențe negative, sub raportul nereușitei complete, pare a fi Dumitru Vinea. Construit, aparent, ca o cetate inexpugnabilă (Vinea are trăsături nu numai voliționale, dar și manifestări de violență, ca un prea plin al puterii personale), viața îi descoperă punctul vulnerabil: Margareta. Sub crusta vulgarității (de unde coabitarea cu Victorița), bărbatul este un sensibil care se ignoră și distanțarea soției sale de el îl surpă. [...] Zdrobit de eșecul

43, 44, 45 *Alexandru Ivasiuc. Înfruntarea contrariilor*, Editura Albatros, 1980, p. 22, p. 86, *ibid.*

pe plan sentimental, Vinea se dăruieşte eşecului total. [...] Descoperirea trupului inanimat al Margaretei, țipătul de groază al acestui om atît de dur pecetluiesc o nouă existență pentru Vinea, în eșec și prin ratare."[46] Nu se trecea, totuși, de o limită, *Păsările* rămînînd pentru I. Vitner „unul dintre cele mai importante romane social-politice ale contemporaneității".[47]

Revenind la cărțile lui Ivasiuc în *Arca lui Noe*, Nicolae Manolescu a preferat — cum am văzut deja în eseul introductiv — primele romane, cu *Vestibulul* în frunte, apreciind că prozatorul „Revine, odată cu *Păsările*, și mai ales cu *Apa*, la un roman de factură tradițională, în definitiv la acel roman doric redescoperit în anii '50 de aproape toată proza noastră. Cititorul nu e cruțat de nici un mit, de nici un clișeu, de nici o naivitate".[48] Ilustrările care urmează sînt din *Apa*, însă *Păsările* a apucat să fie catalogat prin preajmă.[49] În această a doua fază de creație, Ivasiuc ar fi recurs, metaforic vorbind, la o „haină veche [...], mirosind puternic a naftalină, uzată de purtare și cu o croială demodată. Oricît de palpitante pagini ar conține romanele de după 1970 ale lui Alexandru Ivasiuc, oricîte personaje memorabile, ele aparțin unor forme obosite, perimate, cărora nici o fantezie nu le mai poate insufla destulă viață."[50] E aici o forțare a notei prin care *Păsările* e tras în jos la nivelul *Apei*. Probabil că demonstrația privitoare la „ionicul" primelor trei romane avea nevoie de această — cum o socot — eroare de valorizare.

46, 47 *Idem*, p. 112, p. 155.

48 *Arca lui Noe*, vol. II, *ed. cit.*, p. 243.

49 V. și articolul lui Nicolae Manolescu, *Alexandru Ivasiuc, azi*, în *România literară*, an XIII, nr. 41, joi 9 octombrie 1980, p. 9 („Cu *Păsările*, cedarea lui la presiuni e clară", criticul crezînd că „noua" manieră „nu convenea naturii sale artistice").

50 *Arca lui Noe*, vol. II, *ed. cit.*, p. 245.

O interpretare sociologică extrem de interesantă (excepția despre care vorbeam ceva mai devreme) a dat Ion Vasile Șerban, pornind de la ideea „stării de criză“ oglindite de romanele lui Ivasiuc în general, de personajele din *Păsările* în special: Dunca, Margareta, Sebișan, Vinea, chiar și Victorița. Criticul sfîșie ecranul crizelor individuale și mută discuția în planul social: „Aparențele înșeală însă, ca de obicei. Personajele nu sînt în *criză* ca individualități, ca oameni; tensiunea explozivă nu are loc în psihologic. Criza este a societății./ *Păsările* mărturisesc un timp de criză socială. Societatea este cea care se zvîrcolește, care e tensionată, nervii *ei* sînt sensibilizați de stressul propriei deveniri lacome, grăbite, necesare. Societatea se mișcă ea însăși, în straturile ei material-obiectuale, chiar înainte de a lua cunoștință de această zvîrcolire și a-i face pe oameni conștienți de ea. Viața a luat-o înainte, transformîndu-se, devenind; surprinsă în plină metamorfoză, în imposibilitatea de a aștepta conștiința care să o reflecte, societatea ia forma unui personaj (cel mai important al romanului) și își manifestă astfel existența ei de subiect.“[51] Așa privind lucrurile, Ion Vasile Șerban constată existența unei tensiuni între planuri, între conștiința socială și aceea individuală[52], apoi reinterpretează statutul fiecărui personaj prin această grilă de interpretare și, la urmă, pune într-o ecuație nouă raportul dintre concret și abstract în roman, dintre — în fond — epicul în sens tradițional, „creația“ cărții, și problematizare, adică „analiza“ din ea: „Romanul lui Ivasiuc este spectacolul dramatic, uneori tragic, al nașterii existenței sociale. Paradoxal însă nu «pictura realistă» construiește universul acestei cărți; societatea nu se înfățișează în formele unei lumi obiectuale, concrete, infinit diverse, detaliat surprinsă cu procedurile obișnuite ale «marelui realism» (în general uzina e abstractă, cartierul și casa Victoriței sînt «cenușiu» prezen-

51 52 *Critica sociologică*, Editura Univers, 1983, cap. *Un epilog deschis*, p. 243, p. 243—244.

tate, departe de acribia descriptivă a lui Balzac; excursia lui Dunca este decorativă, viața oamenilor — cu oricîte reveniri spre trecut — nu capătă consistența «identității civile» și nici amplitudinea personajelor de bildungsroman). Fabulația epică lasă loc numai conștiințelor, grele de «reflecția» lumii lor; conștiințe, fără luciul artificial al oglinzii, dar cu humusul viu al imaginilor din ele. O lume se dezvăluie printr-o conștiință socială pe care încă nu o are./ *Păsările* sînt nostalgia, speranța și dorința unei conștiințe; un roman în lumea căruia o societate se caută pe sine și omul își experimentează condiția umană în această căutare."[53] Nu e de adăugat decît că premizele analizei fixau cartea, ca majoritatea celorlalte comentarii, în categoria romanului social, afirmîndu-i încă o dată, într-un sens constrîngător, „realismul", chiar dacă într-o accepție mai generală decît de „pictură realistă".

O a treia etapă a receptării *Păsărilor* rămîne să se anunțe abia de aici încolo.

Înainte de a închide coperțile „dosarului receptării", să vedem opiniile autorului însuși despre propria-i carte, opiniile unui prozator căruia nu i s-a contestat nici o clipă vocația teoretică și „eseistică". Ivasiuc admitea că *Păsările* are „o formă mai ponderat clasică", din care cauză, credea el, „armătura construcției iese mai mult în evidență" și proza devine mai „deschisă marelui public".[54] În titlul *Păsărilor* „Există firește un sens simbolic, înainte de toate; i-am spus cărții așa gîndindu-mă la un fel de planare a destinului..."[55] Explica și rădăcinile biografice ale titlului.[56] Din roman îi plăceau cel mai mult episodul confruntării dintre bătrînul Dunca și Ghimuș, cel al spînzurării Ștefaniei, scena vînătorii și „amorul animalic dintre Victorița și directorul general

---

53 *Idem*, p. 246—247.

54, 55, 56 Interviu de Boris Buzilă, în *Magazin*, nr. 687, 5 decembrie 1970, p. 4.

Vinea" Despre [29].Margareta spunea că „a murit pentru că a observat disproporţia dintre imaginaţie şi realitate, dintre o realitate neînţeleasă şi o imaginaţie bovarică. Dar şi pentru că şi-a dat seama că marea ei experienţă de dragoste a fost făcută cu un mort. Căci Liviu Dunca, trăind în propriul său trecut, este un mort. A fi viu, înseamnă a-ţi trăi prezentul."[58]

Ivasiuc respingea şi ideea „eseismului", cum a făcut şi în alte ocazii: „*Păsările* nu sînt un eseu deghizat. Este vorba pur şi simplu de o carte de proză. Bineînţeles că este o carte de idei, care porneşte de la idei şi ajunge la ele. Porneşte însă mai mult de la o experienţă decît de la un concept, mergînd spre concept aşa cum trebuie să facă literatura care pleacă de la experienţă, spre deosebire de eseu, care urmează o altă traiectorie, de la un concept la altul. Neîndoios că şi într-un eseu există un factor al experienţei; experienţa vine şi dă tărie afectivă conceptelor; dar linia de plutire este de la concept la concept. Un fel de orizontalitate a eseului şi o verticalitate a prozei, aceasta din urmă pornind de la experienţă şi ridicîndu-se la concept."[59] De altfel, Ivasiuc se pronunţa din principiu împotriva ideii de schematism în literatură, ceea ce arată indirect că de multe ori demersul său n-a fost bine înţeles: „mi se pare că partea rezistentă a creaţiei scriitorilor generaţiei din care fac parte se poate pune sub semnul luptei împotriva abstracţiunii şi schemei, chiar dacă uneori îmbracă o formă deosebit de abstractă".[60] Îl preocupa să înţeleagă el bine adevărul generaţiei sale literare: „Mă pasionează să încerc să discern rădăcinile şi condiţionările

---

57 Interviu de Florin Mugur, în *Argeş*, an VII, nr. 6 (73), iunie 1972, p. 7.
58 Interviu de Valentin Borda, în *Vatra*, an I, nr. 8, noiembrie 1971, p. 6.
59 Interviu de Boris Buzilă, *loc. cit.*
60 *Radicalitate şi valoare*, Editura Eminescu, 1972, eseul *Tînărul Marx — contemporanul nostru*, p. 180.

istorice a ceea ce scriem noi."[61] Și-apoi: „Ce mă fascinează în dialectică este caracterul ei nemilos, lucid, elogiul nuanței fără pedanterie, pedanterie și mărunțire, privirea în față a adevărului. O încercare de a stabili caracterul general al literaturii care se scrie acum la noi, ca și exegeza operelor reușite, din acest punct de vedere ar da rezultate extraordinare."[62]

Adevărul despre literatura română a acelui moment — știm astăzi — Ivasiuc n-a mai apucat să-l scrie...

61, 62 Interviu de Adrian Păunescu, 1969, reluat în *Sub semnul întrebării*, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, 1979, p. 294, p. 296.

ALEXANDRU IVASIUC: CLIMATUL CREAȚIEI*

Este un loc comun al sociologiei culturii că momentele majore de creație s-au caracterizat prin explozii de grup. Rareori personalități de primă mînă au trăit izolate în epocă, înconjurate de pigmei, aproape nu-mi vin nume în minte. Există, pe lîngă condițiile de apogeu, care determină sau încurajează aceste momente de vîrf, și un raport de intercondiționare a valorilor, de emulație poate, de stabilire a unei înalte stachete a eforturilor. Exemplul cel mai la îndemînă, pe scară mondială, îl reprezintă Atena lui Pericle unde, pentru dimensiunile reduse ale cetății, la un moment dat întîlneai un geniu la fiecare colț de stradă, trei-patru în jurul meselor mai simandicoase. La noi, Eminescu, Creangă, Caragiale au fost contemporani și prieteni.

Această relație de emulație, rezonanță și schimb înalt, chiar în cazul personalităților aparent ireductibile—fenomenul acesta de potențare prin oglinzi s-ar putea denumi climat. Este un raport cultural și un raport uman, foarte complex, care ar merita o cercetare sociologică atentă. În

* În prelungirea pasajelor programatice pe care le-am citat în finalul extraselor critice despre *Păsările*, cred util să lăsăm încă un moment cuvîntul autorului, ca o ilustrare în plus a ideii (purtate și de roman, și de comentariul lui) lucidității teoretice guvernatoare peste scrisul său. Articolul de față a apărut în *Radicalitate și valoare*, Editura Eminescu, 1972, p. 232—235.

cele ce urmează, aş vrea să vorbesc doar de cîteva caracteristici.

Utopic, ar trebui considerat, poate că relaţiile dintre scriitori ar trebui să fie un fel de raporturi paradisiace. Ar trebui să ne iubim cu toţii, să fim plini de grijă pentru nevoile celuilalt, să nu ne scape nici o carte mai bună şi să ne grăbim să participăm la succesul unui confrate, plini de dragoste, dacă nu cu pana, măcar cu un telefon prevenitor. De vreme ce ni se spune „confraţi" (spre deosebire de simpli fraţi), cu un zîmbet larg ne-am privi unii pe alţii, ne-am căuta şi ne-am preţui fără încetare. Acest tip de paradis este o utopie, poate ar fi plictisitor şi, în orice caz, nu cred că s-a întîlnit vreodată. Specialitatea lui Aristofan, era să rîdă, uneori nu prea elegant, de Platon. Se ştie, artiştii sînt personalităţi sensibile, vanitatea nu este ultima dintre caracteristicile lor, pentru că adeseori, mai mult, mult mai mult decît în oricare profesie, există o participare de profunzime, a întregii fiinţe, o aducere în prim-plan a straturilor mai umbroase, mai friabile şi mai sensibile chiar la atingerea cu o floare. De aceea şi [din] alte variate motive — unele mai circumstanţiale, altele de esenţă —, lipsa de iritare este greu de conceput. Să fim deci realişti. În plus, polemica este o stare necesară, o literatură nu face abatere de la dialectică, ideile noi se nasc prin opoziţie şi luptă, unicul se dedublează, creaţia este un proces impetuos de izbucnire, de irupere în existenţă, este un instrument al schimbării şi un organism, se dovedeşte vie şi viabilă numai în măsura în care este capabilă de progres. Discuţiile, imputările de opinie, clarificările continui sînt profund necesare. Ca să nu vorbim de procesul indispensabil al selecţiei valorii adevărate din noianul de simple încercări, sau de nonvaloarea crasă, ce uneori se prelinge insidios şi îşi are şi ea un fel de drept la existenţă. De aici, înfruntări şi lupte — nu fără aură afectivă. Dacă o carte

place sau nu cititorului —, la fel se întîmplă și cu criticul, cu omul de meserie.

Dacă toate acestea sînt adevărate, tocmai pentru că sînt necesare, ca să dăinuie și să nu devină dizolvante, spărgînd structura climatului literar și a însăși culturii, ele trebuie să se supună unor reguli. În primul rînd, discuțiile și polemicile nu pot fi lovituri sub centură, josnice, grosolane, insultătoare, În definitiv, între alte lucruri mai subtile, privind decelarea sau revelarea adîncurilor existenței, cultura își propune — sau implicit realizează — o anumită înălțime impersonală; ea este un factor de civilizare, care înseamnă totdeauna respectarea unui cod. Spiritualitatea are totdeauna această înălțime, presupune o supunere a instinctului sau măcar o sublimare a lui. Istoria, într-o mare măsură, este dezvoltarea procesului de inhibiție, în paralel cu acela al excitației, al vieții interioare intense și stimulative. Cele două procese se intercondiționează, intensitatea crește tocmai pentru că este canalizată de zidurile de netrecut ale reținerii. Lipsa de scrupule nu este un semn de valoare, ci de infirmitate și atunci cînd se încetățenește este un semn alarmant pentru sănătatea organismului moral al unei colectivități.

Dar, în afară de aceste considerații cu caracter general, mai există una mai directă și mai gravă, care ne vizează însăși esența și menirea. Dincolo de diferențe, de modalități diverse, de unghiuri personale de vedere și de pasiuni, există ceva care ne transcende, și numai omul care resimte nevoia de a fi depășit de ceva este cu adevărat evoluat, intrînd din plin în cadrul noțiunii de om. Acest lucru este afirmarea unor valori, necesitatea de a construi o cultură profundă și relevantă pentru epoca noastră, de a-i fi marsori nu imparțiali, ci însetați de adevăr și de progres social. Există o profundă datorie socială cu scadență perpetuă, care trebuie să ne unifice, făcînd diferențele și diferendele doar cazuri și fațete particulare ale acestei unități de substanță. Trăim un moment de răscruce și rezolvarea lui

în sensul plasării pe orbita majoră a civilizației nu este în afară de voința și putința noastră. Mobilizarea de energii creatoare de care e nevoie, biciuirea indiferenței și a meschinăriei atîrnă și de puterile noastre. În ultimii ani au existat și dihonii, și căderi ale stachetei morale — dar și momente de unitate. Acestea din urmă trebuie să prevaleze, în lucrurile esențiale. Nu sînt adeptul închiderii ochilor, al toleranței goale și false, al escamotării și ipocriziei. Să spunem ce avem de spus pe față — dar nu lupește. Respectarea regulii etice confirmă validitatea unei colectivități — și deci și a unei bresle.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. Opera

Vestibul, roman, *Editura pentru literatură*, 1967; ediția a II-a, Editura Eminescu, 1971, colecția *Romane de ieri și de azi*.

Interval, roman, Editura pentru literatură, 1968.

Cunoaștere de noapte, roman, Editura pentru literatură, 1969; ediția a II-a, Editura Eminescu, 1979, colecția *Biblioteca de proză română contemporană*.

Păsările, roman, Editura Cartea Românească, 1970; ediția a II-a, Editura Cartea Românească, 1971; ediția a III-a, Editura Eminescu, 1973, colecția *Romane de ieri și de azi;* ediția a IV-a, Editura Minerva, 1977, colecția *Biblioteca pentru toți*.

Radicalitate și valoare (cu supratitlul *Pro domo)*, eseuri, Editura Eminescu, 1972.

Corn de vînătoare, nuvele, Editura Dacia, 1972.

Apa, roman, Editura Eminescu, 1973; ediția a II-a, Editura Eminescu, 1975.

Pro domo, eseuri, Editura Eminescu, 1974.

Iluminări, roman, Editura Eminescu, 1975.

Racul, roman, Editura Albatros, 1976.

II. Comentarii critice*

Balotă, Nicolae, *Universul prozei*, Editura Eminescu, 1974, cap. *Alexandru Ivasiuc*, p. 178—182.

Buzilă, Boris, *Al. Ivasiuc: „Păsările"*, în *România liberă*, an XXVIII, nr. 8134, 17 decembrie 1970, p.2.

Ciobanu, Nicolae, *Problematică și personaj în roman*, în *România literară*, an IV, nr. 11 (127), 11 martie 1971, p. 9—10, reluat în *Panoramic*, Editura Cartea Românească, 1972, cap, *Fascinația romanului demonstrativ*, p. 159—165.

Damaschin, Radu, *Al. Ivasiuc: „Păsările"*, în *Amfiteatru*, an VI, nr. 1 (61), ianuarie 1971, p.6—7.

Damian, S., *Oglinda*, în *Luceafărul*, an XIII, nr. 49 (449), 5 decembrie 1970, p.3.

Dimisianu, Gabriel, *Alexandru Ivasiuc: „Păsările"*, în *Flacăra*, an XX, nr.7 (819), 13 februarie 1971, p.20.

Dimisianu, Gabriel, participare la *Convorbirile „României literare". Cinci opinii despre o carte*, în *România literară*, an IV, nr. 17 (133), 22 aprilie 1971, p.5, p.8 și 9.

Dragoș, Nicolae, *Alexandru Ivasiuc: „Păsările"*, în *Scînteia*, an XL, nr.8731, 20 martie 1971, p.4.

Dumitriu, Dana, *Al. Ivasiuc, „Păsările"*, în *Argeș*, an VI, nr. 4—5 (59—60), aprilie-mai 1971, p.10.

Georgescu, Paul, *„Păsările" de Al. Ivasiuc*, în *Viața românească*, an XXIV, nr.2, februarie 1971, p.69—72, reluat în *Printre cărți*, Editura Eminescu, 1973, p.136—143.

Horodincă, Georgeta, *Și păsările, desigur, păsările*, în *Contemporanul* nr.47 (1620), 25 noiembrie 1977, p.10.

---

* N-am inclus aici decît analizele pe marginea *Păsărilor*. Alte texte și o bună bibliografie pînă la 1980 se pot găsi în culegerea *Alexandru Ivasiuc* (interpretat de...), studiu introductiv, argument, antologie, cronologie și bibliografie de Constantin Preda, Editura Eminescu, 1980, colecția *Biblioteca critică*.

Iorgulescu, Mircea, *Alexandru Ivasiuc: „Păsările"*, în *România literară*, an III, nr. 51, 17 decembrie 1970, p. 14—15.
Iorgulescu, Mircea, *Rondul de noapte*, Editura Cartea Românească, 1974, cap. *Proza de idei, Alexandru Ivasiuc*, p. 153—159.
Lefter, Ion Bogdan, *Autenticitate la Al. Ivasiuc*, în *Convorbiri literare*, nr.1 (133), ianuarie 1981, p.7.
Leonte, Liviu, *Alexandru Ivasiuc: „Păsările"*, în *Cronica*, an VI, nr. 2 (257), 9 ianuarie 1971, p.8.
Manolescu, Nicolae, *Al. Ivasiuc: „Păsările"*, în *Contemporanul*, nr. 47 (1254), 20 noiembrie 1970, p.3.
Manolescu, Nicolae, *Criză și iluminare*, prefață la *Păsările*, ediția a IV-a, Editura Minerva, 1977, p. XXI—XXIV.
Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, 1981, cap. *O fată mănîncă un măr*, p. 243—245.
Marino, Adrian, participare la *Convorbirile „României literare"*, loc. cit.
Maxim, Ion, *Alexandru Ivasiuc: „Păsările"*, în *Orizont*, an XXII, nr.2 (202), februarie 1971, p. 69—72.
Papu, Edgar, participare la *Convorbirile „României literare"*, loc. cit.
Petrescu, Liviu, *Păsările*, în *Tribuna*, an XIV, nr. 50 (724), 10 decembrie 1970, p.3, reluat în *Scriitori români și străini*, Editura Dacia, 1973, cap. *Anxietatea „increatului"*, p.101—105.
Piru, Al., *Evoluția prozei*, în *Ramuri*, an VIII, nr.1 (79), 15 ianuarie 1971, p.11.
Pricop, Constantin, *Al. Ivasiuc: „Păsările"*, în *Convorbiri literare*, an II, nr.2, februarie 1971, p.57—59.
Protopopescu, Al., *Alexandru Ivasiuc: „Păsările"*, în *Tomis*, an V, nr. 12 (54), decembrie 1970, p.4 și 19, reluat în *Volumul și esența*, Editura Eminescu, 1972, cap. *Noua existență a romanului psihologic — fișe*, p.194 — 201.

Raicu, Lucian, *Alexandru Ivasiuc: „Păsările"*, în *România literară*, an III, nr. 52, 24 decembrie 1970, p.9, reluat în *Structuri literare*, Editura Eminescu, 1973, p.326—329.

Rusu, M.N., *Alexandru Ivasiuc: „Păsările"*, în *Viața studențească*, an XVI, nr.6(394), 10 februarie 1971, p.7.

Sălăjan, Vasile, *Alexandru Ivasiuc: „Păsările"*, în *Tribuna*, an XV, nr. 30 (757), 29 iulie 1971, p.2.

Simion, Eugen, *Al. Ivasiuc: „Păsările"*, în *Luceafărul*, an XIII, nr. 52 (452), 26 decembrie 1970, p.3, reluat în *Scriitori români de azi*, Editura Cartea Românească, 1974, cap. *Eseul romanesc, Alexandru Ivasiuc;* ediția a II-a, Editura Cartea Românească, 1978, p. 508—514.

Sin, Mihai, *Alexandrn Ivasiuc, Păsările*, în *Vatra*, an I, nr.5, august 1971, p.5.

Sorianu, Vlad, *Alexandru Ivasiuc: „Păsările"*, în *Ateneu*, an VIII, nr. 1 (78), ianuarie 1971, p.9.

Stănescu, C., *Al. Ivasiuc: „Păsările"*, în *Scînteia tineretului*, an XXVI, nr. 6706, 10 decembrie 1970, p.4.

Șerban, Ion Vasile, *Critica sociologică*, Editura Univers, 1983, cap. *Un epilog deschis*, p.242—247.

Ștefănescu, Alex., *Preludiu*, Editura Cartea Românească, 1977, cap. *Romantismul lui Al. Ivasiuc*, p.186—189.

Ștefănescu, Al.I., participare la *Convorbirile „României literare"*, loc. cit.

Tănăsescu, Antoaneta, *Sub semnul oglinzii*, în *Contemporanul*, nr.9, 26 februarie 1971, p.3.

Titel, Sorin, participare la *Convorbirile „României literare"*, loc cit.

Țarălungă, Ecaterina, *O formulă polifonică*, în *România literară*, an IV, nr. 16 (132), 15 aprilie 1971, p.11.

Vitner, Ion, *Alexandru Ivasiuc. Înfruntarea contrariilor*, Editura Albatros, 1980, colecția *Contemporanul nostru*, p.22—25, 50—53 etc.

CUPRINS

Lector : MARCELA PADUREAN
Tehnoredactor : GABRIELA ILIOPOLOS

Bun de tipar 9.12.1986. Apărut 1986
Comanda nr. 2681
Coli de tipar 8,25



Tiparul executat sub comanda nr. 60363
la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii"
Piața Scînteii 1, București
Republica Socialistă România

Seria de TEXTE COMENTATE-Lyceum
are menirea să contribuie
la înțelegerea și interpretarea
operelor fundamentale
din tezaurul literaturii române
și universale,
oferind modele de analiză literară.
Această serie utilizează texte
reproduse după ediții definitive,
încorporînd fie o singură lucrare,
fie o riguroasă selecție
din creația aceluiași scriitor.
Aparatul critic este alcătuit
dintr-o amplă analiză a textului ales,
note de subsol,
cu indicarea pasajelor interesante
pentru dezvoltarea conflictului,
caracterizări ale personajelor etc.,
tabele sinoptice, o bibliografie
și un capitol de referințe critice.

Lei 11